

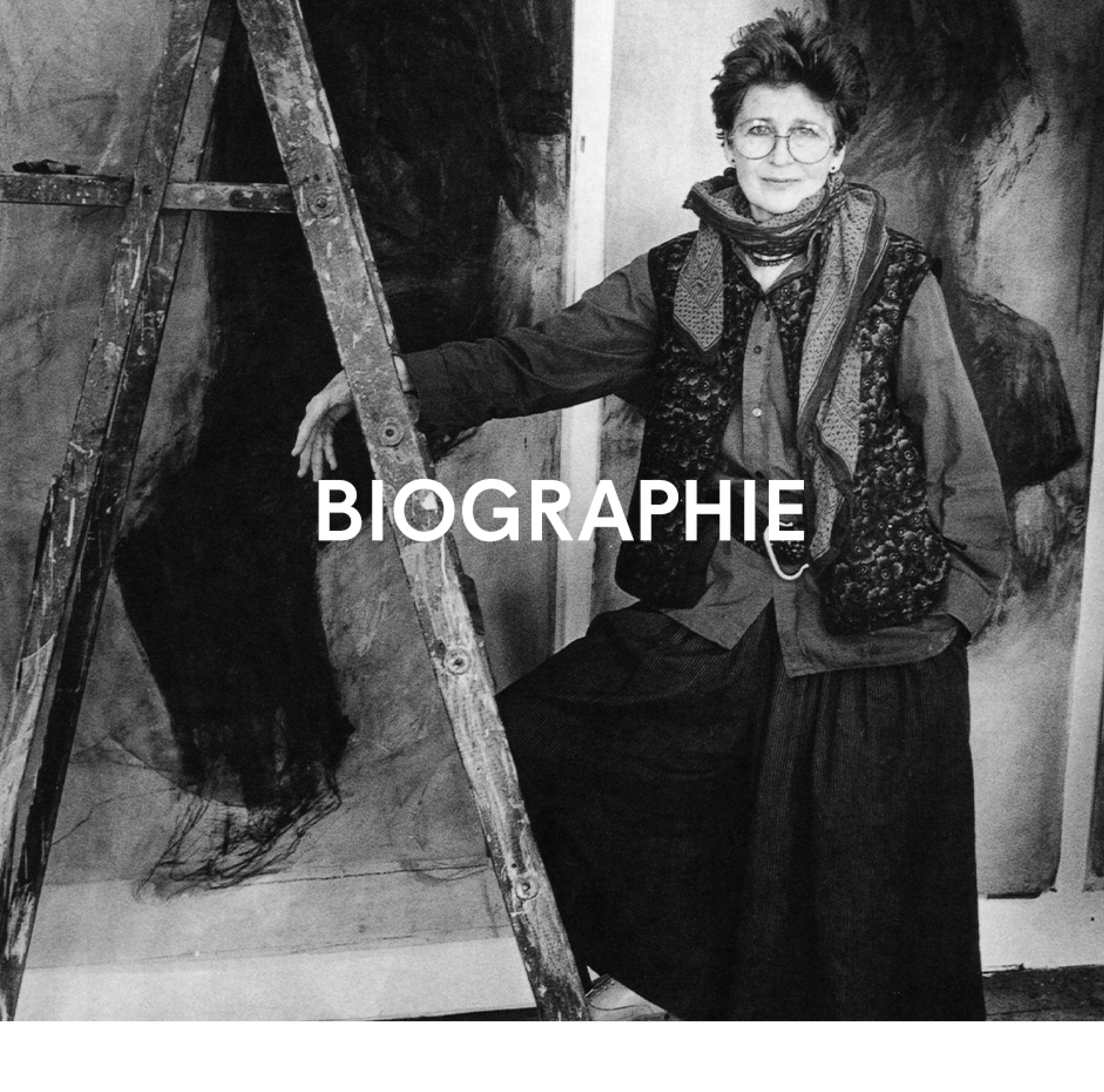
BETTY GOODWIN

SA VIE ET SON ŒUVRE

par Jessica Bradley

ART CANADA INSTITUTE
INSTITUT DE L'ART CANADIEN

Table des matières



BIOGRAPHIE

Encouragée très tôt par un groupe de peintres de la communauté juive de l'après-guerre à Montréal, Betty Goodwin (1923-2008) trouve sa voix artistique dans les années 1960, lorsqu'elle fait une percée dans les arts d'impression. Ses estampes emblématiques de gilets et d'autres objets conduisent à la création d'installations, de sculptures et de dessins qui lui valent d'être reconnue comme l'une des artistes les plus célèbres du Canada. Son usage idiosyncrasique de matériaux et d'objets trouvés, dans la création d'œuvres portant sur des thèmes tant profondément personnels que politiques, place Goodwin au sein d'une cohorte d'artistes qui bousculent les canons traditionnels de l'art. Reconnaissable à sa chevelure rouge feu et à son uniforme composé

d'une longue jupe-culotte noire et d'un gilet matelassé, elle devient le symbole d'une détermination et d'une vision uniques sur la scène artistique montréalaise du début des années 1970 et pendant les trente années subséquentes.

PREMIÈRES ANNÉES

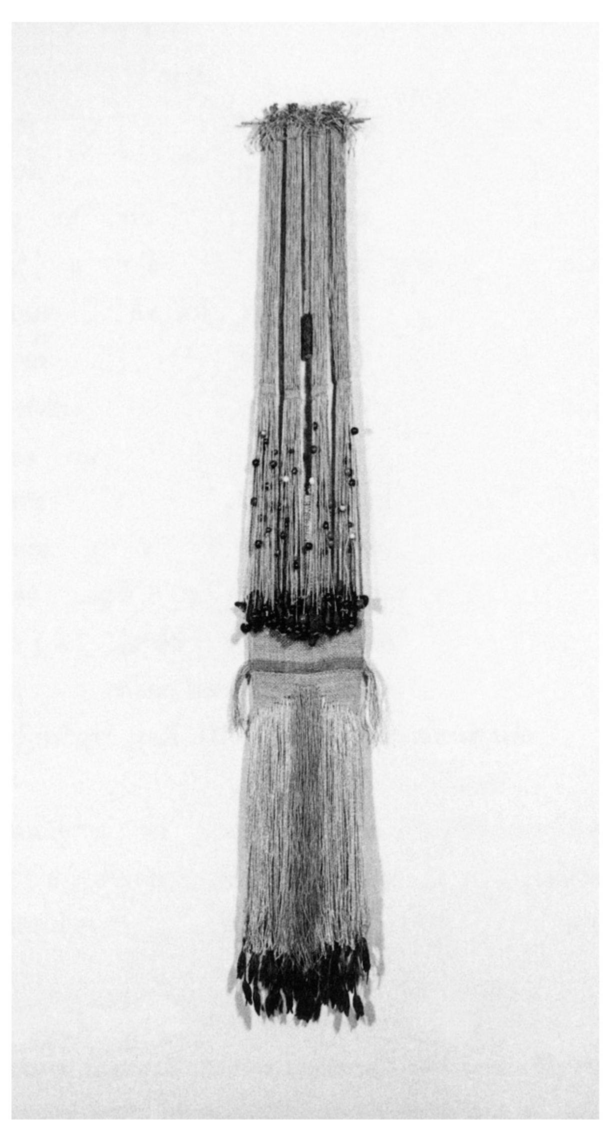




GAUCHE : Betty Goodwin sur les genoux de son père, date inconnue, photographie non attribuée, Fonds Betty Goodwin, Bibliothèque et Archives Edward P. Taylor, Musée des beaux-arts de l'Ontario, Toronto. DROITE : Betty Goodwin avec sa mère, Clare Roodish, date inconnue, photographie non attribuée, collection de ressources visuelles, Bibliothèque et Archives du Musée des beaux-arts du Canada, Ottawa.

Betty Goodwin naît à Montréal le 19 mars 1923. Elle est l'enfant unique d'Abraham et de Clare Roodish (Rudich). Le couple arrive au Canada en provenance des États-Unis, où les grands-parents roumains de Goodwin sont déjà installés au cœur d'une communauté juive d'Europe de l'Est[1]. Tailleur d'origine roumaine, Abraham ne trouve pas de travail aux États-Unis. Avec l'aide d'un proche à Montréal, il parvient à rejoindre le secteur de l'habillement de la ville, alors en pleine expansion, et fonde en 1928 la Rochester Vest Manufacturing Company Ltd. La famille connaît des difficultés financières et quatre ans plus tard, alors que Goodwin est âgée de neuf ans, son enfance angoissée est marquée de manière indélébile par la mort prématurée de son père, qui est parti travailler un matin pour ne jamais revenir, terrassé par une crise cardiaque brutale. Ce traumatisme la hantera toute sa vie et sera suivi par la perte prématurée d'autres êtres chers. La familleas est pauvre, bien qu'avant son décès, Abraham ait commencé à développer son entreprise. Sa femme en prend la direction dans ces conditions difficiles, marquées par la Grande Dépression, qui les plonge dans une situation économique encore plus précaire, elle et sa fille. Goodwin se souviendra plus tard : « Le propriétaire est venu et a saisi les meubles, et nous avons dû emménager chez ma tante, alors j'en déduis que nous étions plutôt mal loties[2]. »

Goodwin était sans doute une enfant introvertie. Elle confie ne pas avoir aimé l'école et a affirmé, à plusieurs reprises au cours de sa vie, n'avoir apprécié que les cours d'art. En 1940, une fois ses études secondaires terminées, son expérience scolaire dans l'ensemble insatisfaisante, l'incite à ne pas prolonger ses études dans une école d'art. Elle choisit plutôt une formation en design à la Valentine's Commercial School of Art et travaille bientôt comme graphiste, concevant des boîtes pour la chaîne de supermarchés Steinberg. Sa mère partage avec elle son intérêt pour l'art et trouve le moyen de lui offrir des cours particuliers pour l'encourager. Goodwin conservera précieusement les petites sculptures et les ouvrages textiles créés par sa mère.





GAUCHE : Textile suspendu fabriqué par la mère de Betty Goodwin, Clare Roodish, date inconnue, photographie non attribuée. DROITE : Betty Goodwin, *Sketch of a woman* (*Esquisse d'une femme*) tirée du carnet de croquis/notes 20, 1947-1950, Fonds Betty Goodwin, Bibliothèque et Archives Edward P. Taylor, Musée des beaux-arts de l'Ontario, Toronto.

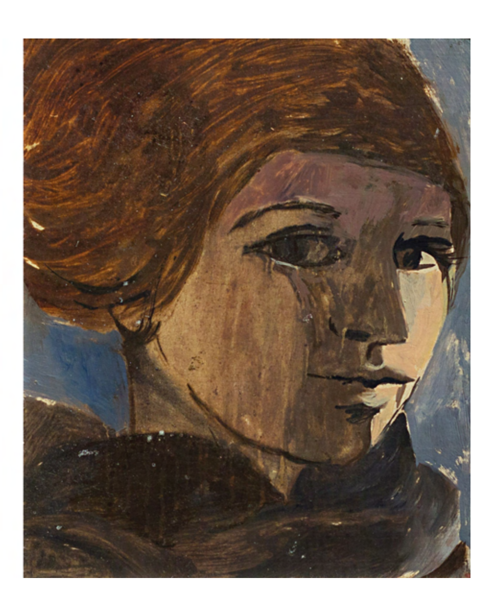
Goodwin prend rapidement conscience de son intérêt pour les beaux-arts et décide de poursuivre dans cette voie plutôt qu'en design commercial. Ses ambitions sont toutefois interrompues en 1945, lorsqu'elle rencontre et épouse Martin Goodwin, un ingénieur civil et entrepreneur en construction. Leur unique enfant, Paul, naît l'année suivante. Même si les premières années de la vie familiale sont marquées par d'importantes contraintes de temps et d'espace, Goodwin n'a jamais cessé de faire de l'art. Plus tard, en réfléchissant à sa carrière artistique, elle note : « J'avais un avantage : j'étais tenace. J'ai essayé. Ce qui est étrange, c'est que je ne me suis jamais dit que j'allais devenir artiste. J'ai juste continué et j'ai persévéré[3]. »

UNE VOCATION TARDIVE D'ARTISTE AUTODIDACTE

Goodwin travaille chez elle, de manière solitaire, mais son développement artistique est alimenté par une communauté artistique juive montréalaise dont le sens aigu de la justice sociale est attisé par les déplacements et la pauvreté de l'après-guerre, ainsi que par les atrocités de l'Holocauste[4]. Ces artistes regroupent notamment Ghitta Caiserman (1923-2005) et son mari, ainsi qu'Alfred Pinsky (1921-1999), Moe Reinblatt (1917-1979) et Rita Briansky (née en 1925), des peintres adeptes du réalisme social et militant pour un changement progressiste. Le groupe, connu sous le nom de Peintres juifs de

Montréal, s'inspire de l'œuvre de l'artiste américain Ben Shahn (1898-1969), qui se concentre sur les conditions de travail et le traitement des minorités ethniques, ainsi que du travail de l'artiste allemande Käthe Kollwitz (1867-1945), dont les œuvres exposent les coûts humains de la Première Guerre mondiale et portent sur des thèmes de justice sociale. Le groupe collectionne des eaux-fortes de Kollwitz, que Goodwin acquiert elle aussi au cours de cette période, présageant de son intérêt pour l'art de l'estampe.

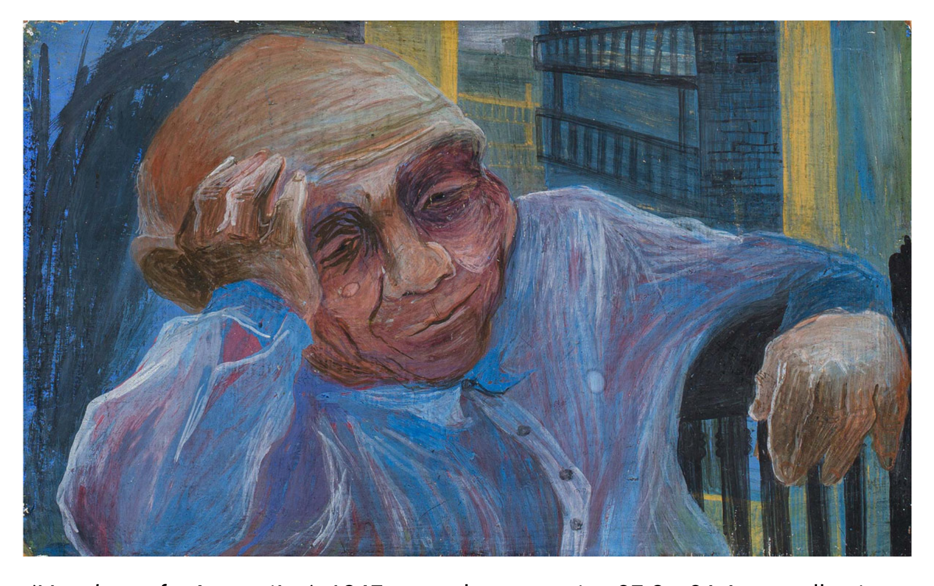




GAUCHE : Ghitta Caiserman, *Untitled* (*Sans titre*), 1946, papier sur carton, 70,5 x 61,6 cm, collection Gaétan Charbonneau. DROITE : Betty Goodwin, *Self-Portrait* (*Autoportrait*), v.1955, huile sur panneau, 20 x 16,5 cm, collection de Salah Bachir et Jacob Yerex.

Les Goodwin fréquentent un cercle d'artistes plus large qui comprend John Ivor Smith (1927-2004), Anne Kahane (1924-2023), Philip Surrey (1910-1990) et le poète Irving Layton (1912-2006). Goodwin peint et dessine des natures mortes conventionnelles, des paysages urbains, des intérieurs et des figures, telles que *View from my back window* (*Vue de ma fenêtre arrière*), 1947, et *Portrait,* 1949. Comme nombre d'artistes de son époque, elle participe à des expositions annuelles populaires organisées par des musées locaux et des sociétés d'artistes. Ses œuvres sont exposées pour la première fois en 1947 lors du 64e Salon annuel du printemps du Musée des beaux-arts de Montréal (MBAM).





GAUCHE : Betty Goodwin, *View from my back window* (*Vue de ma fenêtre arrière*), 1947, gouache sur papier, 27,9 x 26,6 cm, collection privée, Québec. DROITE : Betty Goodwin, *Portrait*, 1949, huile sur panneau, 15,2 x 25,4 cm, collection de la Dre Sherrill Grace, Vancouver.

Le mari de Goodwin la soutient dans son engagement à devenir une praticienne à plein temps, bien que les obligations professionnelles de Martin déterminent généralement les conditions dans lesquelles Betty développe son art. Lorsqu'il est nommé au Conseil national de recherches Canada en 1951, la famille s'installe à Ottawa pour trois ans, puis à Boston, où l'artiste passe une année fructueuse à explorer le Museum of Fine Arts. En 1958, les Goodwin déménagent à nouveau, cette fois pour le travail de Betty; Martin prend un congé d'un an et la famille voyage en Angleterre, en France, en Hollande, en

Espagne et en Italie, afin que Betty puisse s'immerger dans l'art historique européen qu'elle connaît surtout par le biais des livres. La famille s'installe à Florence, où l'artiste aménage un atelier dans leur appartement.



Betty Goodwin, *Waiting* (*Attente*), 1950, peinture à l'huile sur craie noire, 60,1 x 101,7 cm, Musée des beaux-arts de l'Ontario, Toronto.

Cette année-là, Goodwin trouve l'inspiration qu'elle cherchait et l'éducation artistique qui lui faisait défaut. Son observation attentive de l'art des maîtres de la Renaissance jusqu'à celui de l'artiste espagnol Pablo Picasso (1881-1973), renforce sa détermination à créer des œuvres plus originales. Elle écrit : « Je dois devenir plus libre, me métamorphoser, créer mon propre alphabet », un refrain qui sera repris dans ses notes ultérieures[5]. Pendant son séjour à l'étranger, elle écrit à Evan H. Turner, directeur du MBAM, pour lui faire part de son souhait d'y exposer à son retour. Ses efforts sont récompensés en 1961 par une exposition au musée, qui monte une salle pour présenter des artistes de l'époque contemporaine[6].

Pendant ce temps, une révolution sociale et culturelle est en marche au Québec. Le manifeste *Refus global*, qui paraît en 1948, regroupe les textes de personnalités du monde artistique et littéraire francophone qui déclarent leur engagement en faveur d'une liberté d'expression absolue, en opposition aux contraintes d'une culture dominée par l'Église catholique. En parallèle se développe le mouvement des Automatistes, porté sur l'art





GAUCHE : Paul-Émile Borduas, 1946, photographie de Ronny Jaques. Borduas était le chef de file des Automatistes. DROITE : Marcel Barbeau, *Le tumulte à la mâchoire crispée*, 1946, huile sur toile, 76,8 x 89,3 cm, Musée d'art contemporain de Montréal.

abstrait. Goodwin et ses proches sont au fait de ces développements mais demeurent fidèles à une vision artistique plus proche de la tradition humaniste.

Au milieu des années 1960, Goodwin réalise des peintures colorées représentant de simples figures qui flottent, dépourvues d'arrière-plan, comme dans *Falling Figure* (*Personnage tombant*), 1965. Dans ces images, l'artiste réduit le corps à ses contours élémentaires, ce qui constitue les premières indications de la direction qu'allait plus tard prendre son travail, évoluant vers des formes de figuration plus intensément évocatrices. Cependant, Goodwin se livre à une autocritique incessante et reste insatisfaite de ses premières œuvres, dont on sait qu'elle en a détruit une bonne partie. Avec le temps, Goodwin s'éloigne du groupe d'artistes montréalais qui l'a initialement influencée, et ce n'est qu'à la fin des années 1960 qu'elle développe une vision plus personnelle, par le biais des arts d'impression.



Betty Goodwin, *Falling Figure* (*Personnage tombant*), 1965, huile sur toile, 102,1 x 117,2 cm, Musée des beaux-arts de l'Ontario, Toronto.

LA DÉCOUVERTE D'UNE NOUVELLE VOIX : LES ARTS D'IMPRESSION

Les carnets de Goodwin du milieu des années 1950 révèlent qu'elle est à la recherche d'informations techniques sur l'eau-forte. À l'époque, beaucoup d'artistes, notamment ses camarades, dont Ghitta Caiserman, réalisent des

estampes. Goodwin acquiert sa propre petite presse et, au cours de la décennie suivante, se consacre sérieusement à la pratique de l'estampe, encouragée par son amitié avec le jeune créateur canadien d'origine allemande Günter Nolte (1938-2000), dont elle fait la rencontre au salon de coiffure qu'elle fréquente. (Nolte y travaillait pour subvenir à ses besoins). Les deux artistes collaborent, échangent des informations et s'entraident mutuellement dans leur pratique. Goodwin et Nolte trouvent leur voie ensemble, en se documentant sur les procédés et étudiant les estampes, notamment celles de Marc Chagall (1887-1985), Georges Rouault (1871-1958) et Pablo Picasso.

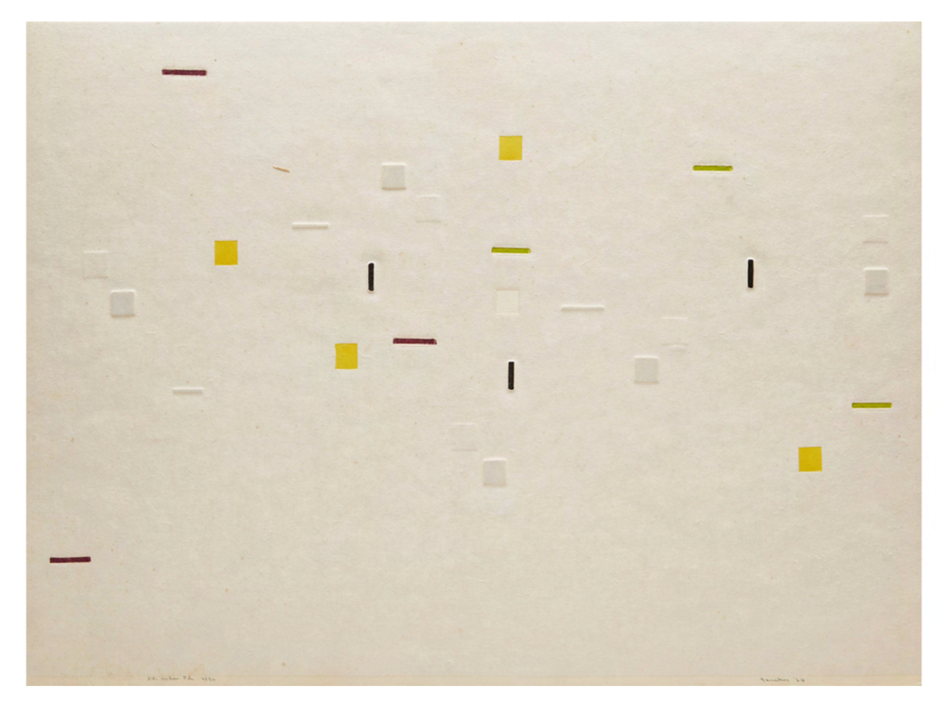
En 1965, Goodwin est élue membre de la Société canadienne des arts graphiques, mais malgré cette reconnaissance, sa pratique est dans une impasse. Insatisfaite de l'éventail conventionnel de ses sujets et de son style représentationnel, elle est en quête d'une approche plus personnelle de la création. En 1967, elle décide de limiter sa pratique au dessin, préférant l'immédiateté de ce moyen d'expression, la relation directe et plus spontanée qu'il admet entre l'œil et la main, jusqu'à ce qu'elle retrouve sa manière. En 1968, sur la recommandation de son ami John Ivor Smith, elle suit un cours de gravure donné par Yves Gaucher (1934-2000) à l'Université Sir George Williams (aujourd'hui l'Université Concordia). À l'époque, Gaucher est le chef de file incontesté de la gravure au Québec. Il étudie avec le maître Albert Dumouchel (1916-1971) et est particulièrement réputé pour ses techniques de gaufrage. À propos de Goodwin, Gaucher déclare des années plus tard : « Je lui ai donné tout ce que je pouvais parce qu'elle était l'élève la plus méritante que j'avais. Et en y repensant, elle a été l'élève la plus méritante que j'aie jamais eue […]. Ce n'est pas seulement le travail. C'est dans l'attitude, l'engagement, la discipline et le sérieux, si vous voulez[7]. »





GAUCHE : Marc Chagall, *Oracle sur Babylone*, de la série La Bible, 1931-1939, eau-forte colorée à la main à l'aquarelle, 31,8 x 24,8 cm (image), 42,9 x 39,1 cm (feuille). DROITE : Betty Goodwin, *Femme avec chat nº 2*, v.1962, eau-forte et aquatinte, 23,3 x 22,8 cm (papier), 10 x 7,7 cm (image), Musée national des beaux-arts du Québec, Québec.

Durant sa formation, Goodwin est particulièrement intéressée par le procédé de l'eau-forte au vernis mou. Cette méthode, qui consiste à passer les objets directement dans une presse et à les imprimer dans un vernis malléable qui recouvre la plaque, puis à les graver et à les imprimer, permet de rendre la texture et la forme d'objets ordinaires dans les moindres détails pour leur donner vie en deux dimensions. Alors dans la quarantaine, l'artiste bénéficie grandement des connaissances et des prouesses techniques de Gaucher, décrivant plus tard l'exaltation de devenir étudiante en beaux-arts à cet âge : « C'était formidable de travailler dans cette classe. Formidable d'être étudiante. J'aimais dessiner et apprendre les techniques. À ce stade de ma vie, j'avais plus d'expérience. J'apprenais des techniques, mais je pouvais aussi en faire quelque chose. Je pouvais m'en servir pour ce que je voulais exprimer[8]. »





GAUCHE : Yves Gaucher, *Pli selon pli*, 1964, eau-forte en couleur, gaufrure et chine collés, 57,2 x 75,6 cm, collection de Doug Watters. DROITE : Betty Goodwin, *La veste disparue*, 1972, collage de papier gaufré sur papier vélin, 85,5 x 66,8 cm, Musée des beaux-arts de l'Ontario, Toronto.

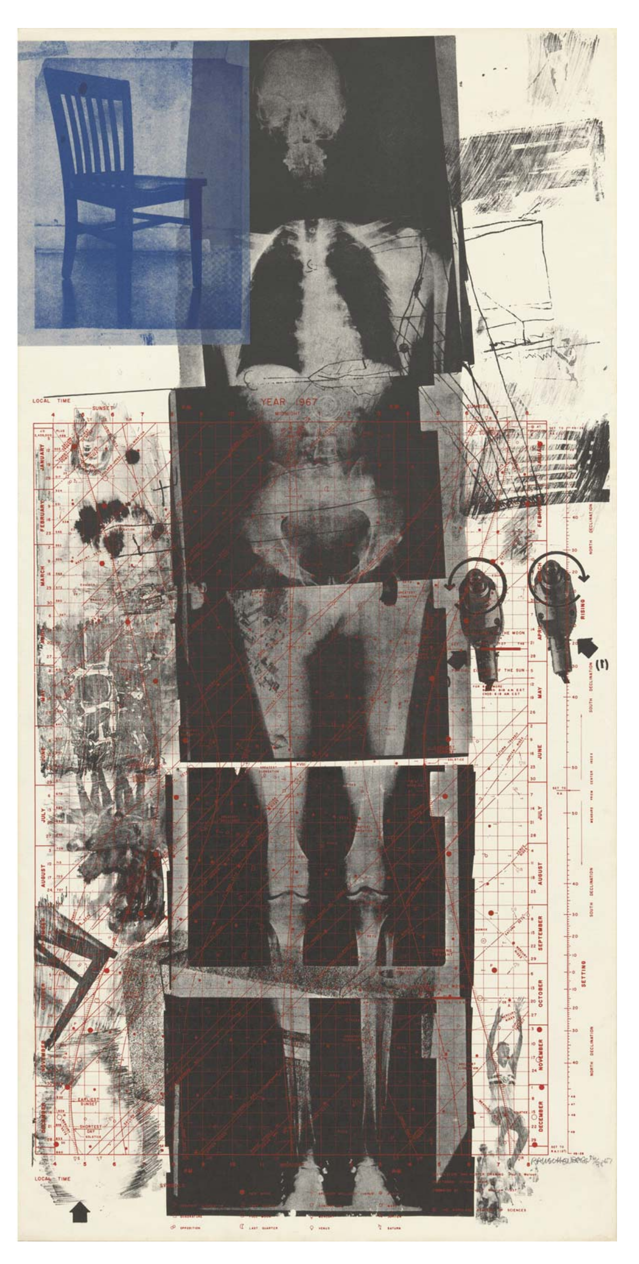
Ce que Goodwin veut exprimer émerge de son propre passé et d'une profonde perte personnelle. L'image fidèle d'un gilet d'homme, évoquant son lien intime avec le corps et les souvenirs de son père, fabricant de gilets, allait conduire à une phase transformatrice au cours des trois années suivantes de sa carrière. Goodwin a grandi en voyant des gilets d'homme dans différents états de finition, des pièces de patron coupées au vêtement achevé. Leur signification en tant que symbole de la vie la frappe profondément lorsqu'elle commence à les manipuler directement. Elle expérimente en plaçant différents objets et vêtements dans une presse. Les gilets deviennent son sujet de prédilection, qui inaugure une nouvelle manière de travailler et lui accorde une nouvelle place dans le monde de l'art. Au milieu de sa vie, elle trouve sa voie, celle qui la pousse à exprimer une présence soutenue du corps en tant que dépositaire de l'expérience vécue et, dans les nombreuses itérations de ce thème à travers son art, en tant que métaphore de la condition humaine.



Betty Goodwin, *Two Vests* (*Deux gilets*), 1972, eau-forte au vernis mou, 74,8 x 95,5 cm, Musée d'art contemporain de Montréal.

En 1970, Goodwin et son mari acquièrent une propriété à Sainte-Adèle dans les Laurentides, où elle installe un atelier pouvant accueillir une grande presse. Elle y passe de longues périodes et se consacre à l'estampe à une époque où ce moyen d'expression connaît une renaissance internationale. Aux États-Unis, des artistes de renom, dont Andy Warhol (1928-1987), Robert Rauschenberg (1925-2008) et Jasper Johns (né en 1930), exploitent les techniques d'impression pour introduire dans leurs œuvres des objets de consommation et l'imagerie de la presse populaire. Au Canada, le renouveau de l'estampe se signale par la prolifération d'ateliers dans tout le pays, tels que le Open Studio à Toronto et l'atelier de lithographie du Collège d'art et de design de la Nouvelle-Écosse (aujourd'hui l'Université NSCAD) à Halifax, tous deux créés en 1970. Montréal reste le centre le plus actif en matière d'estampes, avec nombre d'ateliers et de galeries commerciales qui diffusent les œuvres.





GAUCHE : Betty Goodwin encre une plaque, Sainte-Adèle, Québec, février 1970, photographie de Gabor Szilasi, Bibliothèque et Archives Canada, Ottawa. DROITE : Robert Rauschenberg, *Booster* (*Propulseur*) de la série Booster and Seven Studies (Propulseur et sept études), 1967, lithographie couleur et sérigraphie sur papier vélin de marque Curtis Domestic Rag, 183 x 90,3 cm, collections diverses.

Les estampes de gilets sont exposées pour la première fois en 1970 à la Galerie 1640 de Montréal et l'année suivante à la Gallery Pascal de Toronto. Goodwin poursuit la production de plusieurs séries d'eaux-fortes au vernis mou. À l'automne 1971, Roger Bellemare ouvre la Galerie B, la première galerie commerciale de Montréal à présenter des estampes d'artistes internationaux d'avant-garde tels que Christo (1935-2020), Joseph Beuys (1921-1986) et Claes Oldenburg (1929-2022). Goodwin s'y rend fréquemment, ainsi que dans d'autres galeries de la rue Sherbrooke, et c'est au cours d'une de ses visites régulières qu'elle fait la rencontre de Marcel Lemyre (1948-1991), un jeune artiste de la Saskatchewan. Lemyre est assistant à la Galerie Gilles Corbeil, voisine de la Galerie B, et il encourage son ami Bellemare à jeter un coup d'œil aux œuvres de Goodwin.

Bellemare et Goodwin entament une relation d'affaires qui se transforme rapidement en une profonde amitié qui les liera toute leur vie, nourrie par leurs discussions sur l'art et par des voyages partagés pour voir des expositions. Entre autres affinités, Goodwin et Bellemare partagent un amour ludique pour les poupées. Celles-ci figurent dans les photographies et les dessins que Goodwin réalise au cours des premières années d'une amitié qu'elle décrit comme « une

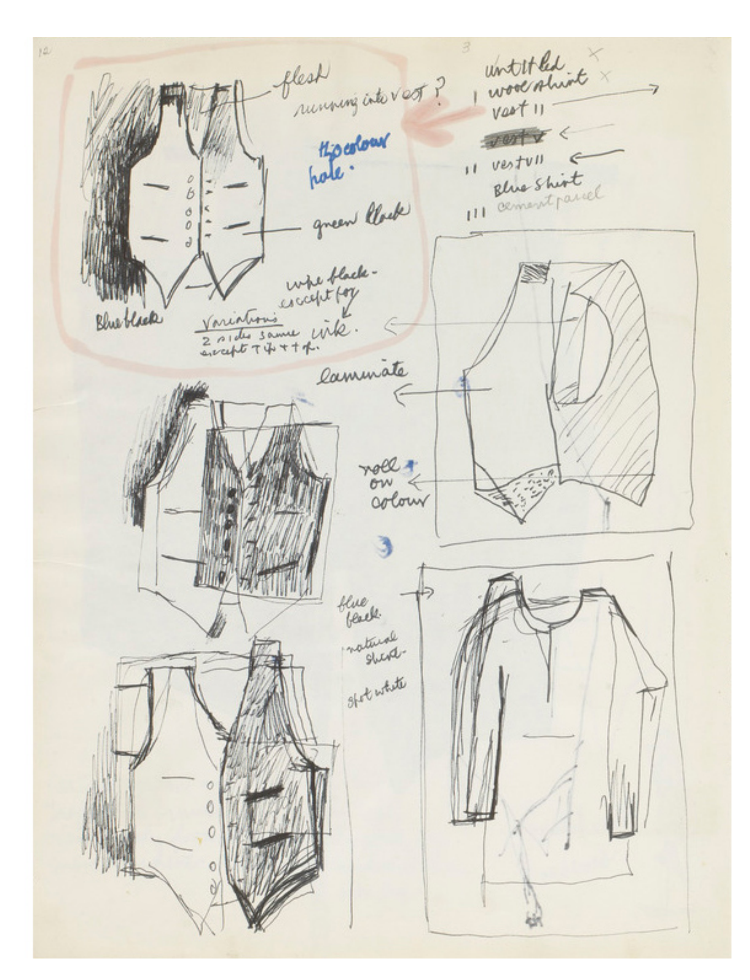
vraie rencontre[9] ». L'art conceptuel et l'abstraction, plutôt que la figuration, sont les tendances dominantes des développements artistiques de l'époque. Pourtant, grâce à ses gravures innovantes, Goodwin est rapidement incluse, par une jeune génération d'artistes, dans un milieu où l'expérimentation prévaut et où les définitions existantes de l'art sont en mutation.



Intérieur de la Galerie B avec une estampe de gilet de Betty Goodwin accrochée à la fenêtre, Montréal, 1972, photographie non attribuée.

En 1971, Goodwin reçoit une bourse du Conseil des arts du Canada pour visiter les installations des presses Tamarind Institute et de Gemini Ltd à Los Angeles, qui sont à l'avant-garde de la renaissance de l'estampe aux États-Unis. Grâce à une recommandation de Ken Tyler, le directeur de Gemini Ltd, l'artiste parvient à exposer certaines œuvres à la prestigieuse Margo Leavin Gallery de Los Angeles. La persévérance l'anime. À New York, elle rencontre Riva Castleman, conservatrice des estampes au Museum of Modern Art, à qui elle laisse une estampe de gilet et une de chemise pour évaluation. (À l'époque, les artistes pouvaient déposer leurs portfolios en vue d'un examen critique). Comme aucune des deux pièces n'est acquise, Goodwin réclame un second rendez-vous. « Pouvez-vous me dire pourquoi elles ne sont pas acceptées? » demande-t-elle dans sa lettre[10]. Lors de son séjour à New York, elle visite également la division de graphisme de la Castelli Gallery, où ses gravures de gilets font suffisamment bonne impression pour qu'elle soit recommandée à la Blue Parrot Gallery, qui propose des œuvres d'artistes tels que David Hockney (né en 1937), Jim Dine (né en 1935) et Rauschenberg. La Blue Parrot Gallery prend en consignation certaines de ses gravures.





GAUCHE : Betty Goodwin, *Parcel/Vest* (*Colis/Gilet*), 1972, encre d'imprimerie et gaufrure sur papier plié avec ruban adhésif et ficelle, montés sur carton, cadre intrinsèque, 36,4 x 31,1 cm, Musée des beaux-arts de l'Ontario, Toronto. DROITE : Betty Goodwin, page 12 du carnet de croquis/notes 62, février 1972-juin 1976, Fonds Betty Goodwin, Bibliothèque et Archives Edward P. Taylor, Musée des beaux-arts de l'Ontario, Toronto.

Goodwin est ambitieuse. Elle veut que son travail soit compris dans le contexte de l'art le plus avancé de son temps. Grâce à la troisième Biennale internationale de l'estampe de Grande-Bretagne, qui se tient à Bradford en 1972, elle reçoit enfin l'approbation internationale qu'elle recherche. *Shirt IV* (*Chemise IV*), 1971, remporte un prix du Conseil des arts de Grande-Bretagne. L'un des membres du jury, l'éminent critique britannique Edward Lucie-Smith, écrit : « Ce n'est qu'occasionnellement qu'un raffinement technique extrême semble réellement servir de tremplin à quelque chose de nouveau. Un exemple frappant est la gravure de […] l'artiste canadienne [Betty Goodwin]. Son image d'une chemise – qui avait apparemment été créée en réalisant d'abord une image directe sur la plaque de l'objet lui-même[11]. »

En 1973, Goodwin explore davantage le potentiel matériel et symbolique du gilet dans des œuvres en techniques mixtes, telles que *Vest (Gilet),* avril 1972. Elle teste également les limites techniques de la gravure dans sa série Notes, 1973-1974. Prête à abandonner les contraintes dimensionnelles et techniques de la gravure, elle n'a pas encore trouvé l'impulsion ou le moyen d'expression qui la mènera à la phase suivante de son travail : « J'ai fait des [gilets] pendant trois ans […], cela suffisait. […] Il fallait cependant que cette autre image soit aussi forte pour moi que celle des [gilets][12]. »

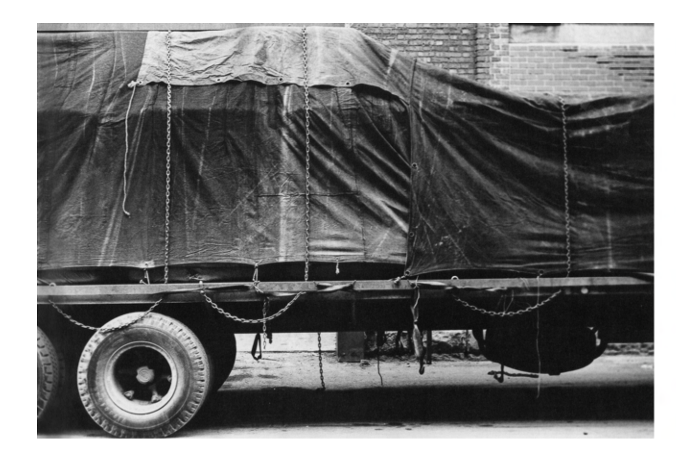




GAUCHE : Betty Goodwin, *Shirt IV* (*Chemise IV*), 1971, eau-forte au vernis mou sur papier vélin, 94 x 68,4 cm (ensemble), 79,8 x 60,4 cm (image), Musée des beaux-arts de l'Ontario, Toronto. DROITE : Betty Goodwin, *Vest* (*Gilet*), avril 1972, mine de plomb, aquarelle et peinture à l'huile avec collage de tissu, plumes, feuilles, fleurs et cheveux sur papier vélin, 44,4 x 35,8 cm, Musée des beaux-arts du Canada, Ottawa.

AU-DELÀ DE L'ATELIER : ÉMERGENCE D'UNE ARTISTE DE L'INSTALLATION

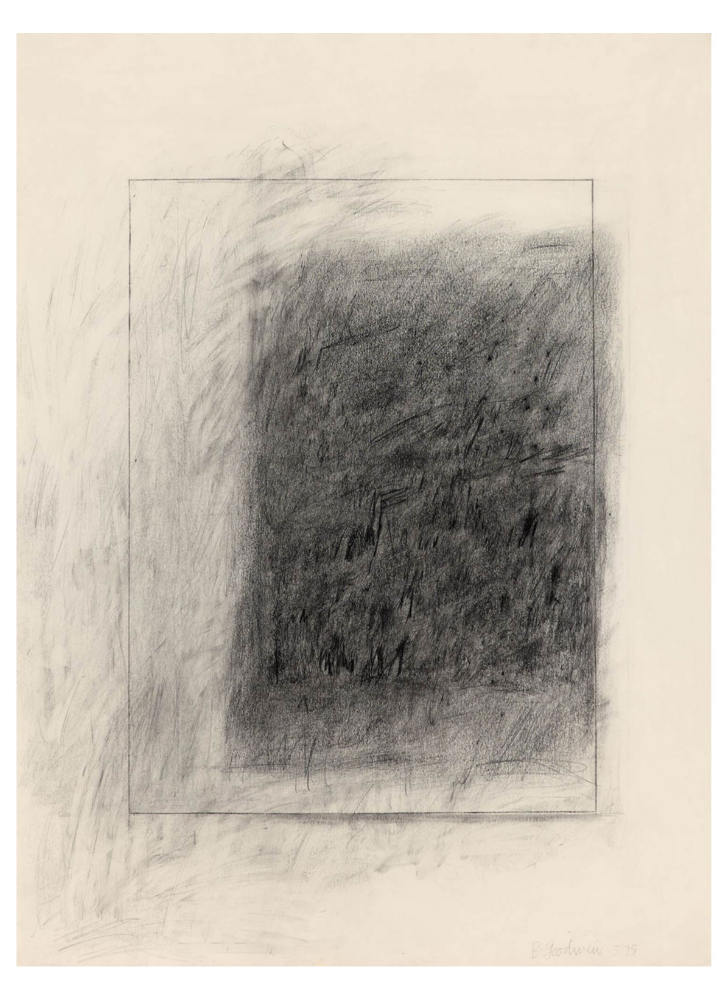
En 1974, les Goodwin louent un loft, précédemment occupé par le sculpteur Henry Saxe (né en 1937) et la peintre Milly Ristvedt (née en 1942), sur le boulevard Saint-Laurent à Montréal (appelé familièrement « la Main »). Pour la première fois, Goodwin dispose d'un espace pour prendre du recul par rapport à son travail. Elle poursuit son exploration du potentiel inhérent aux matériaux trouvés, s'aventurant dans des projets de plus grande envergure. Pendant plusieurs années, au cours de promenades dans son quartier du Plateau Mont-Royal, dans lequel se côtoient résidences, manufactures, entrepôts et petites entreprises, Goodwin prend des photos des bâches sur les camions de transport circulant dans le quartier. Elle finit par en acquérir plusieurs en visitant le dépôt où elles sont réparées. Elle est captivée par leur aspect usé. Goodwin a trouvé un objet qui la propulse, au-delà des gilets, dans une nouvelle phase de création.

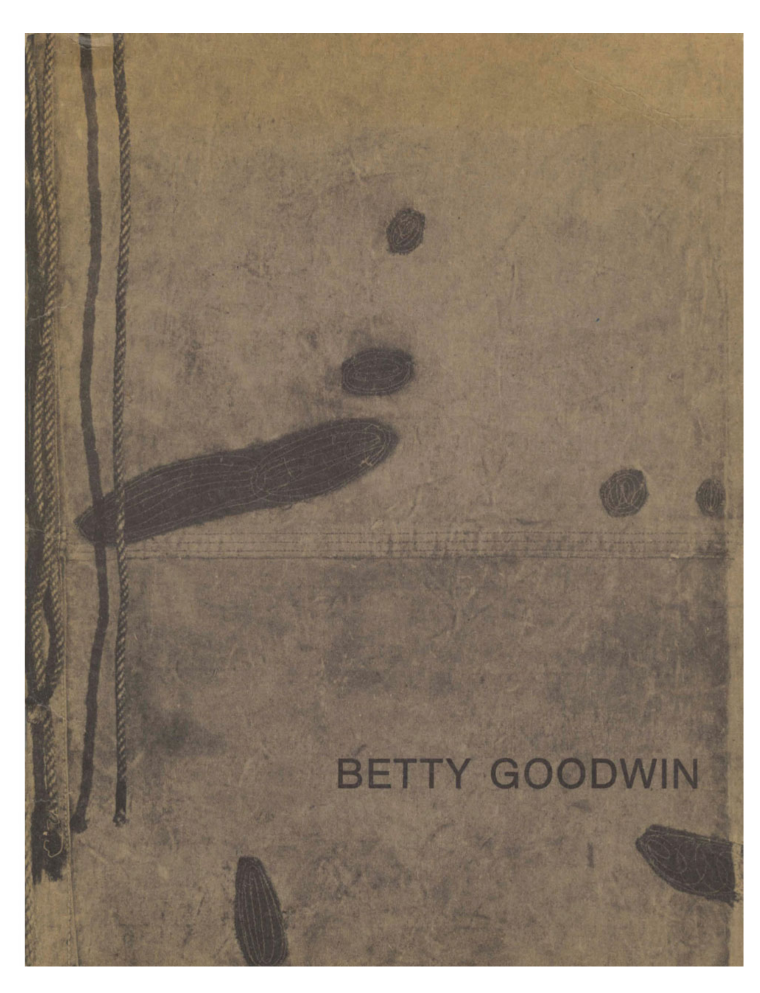



GAUCHE : Bâche de camion, 1974, photographie de Betty Goodwin. DROITE : Betty Goodwin, *Tarpaulin #4* (*Bâche n° 4*), 1975, gesso, huile, corde, fil de fer, bâche, 396,3 x 213,4 cm, Musée des beaux-arts de Vancouver.

Ses manipulations innovantes des bâches et l'attention subtile qu'elle porte à leurs signes de détérioration et de réparation marquent une transition importante dans son œuvre. Elle expérimente également la réalisation de structures en forme de cerfs-volants et de sculptures en forme de conteneurs à l'aide de fragments de bâches. C'est à ce moment charnière, en 1976, que les Goodwin perdent tragiquement leur unique enfant, Paul. L'artiste assiste, impuissante, à la lutte contre la toxicomanie de ce jeune homme apparemment brillant et charismatique. Sa mort est indicible pour Goodwin. Manifestement, sa seule ressource pour affronter cet événement bouleversant est de se plonger plus profondément dans son travail.

Cette année de perte monumentale dans la vie personnelle de Goodwin coïncide avec une attention croissante pour son travail et avec sa participation à plusieurs expositions importantes, dont *Cent-onze dessins du Québec*, présentée au Musée d'art contemporain de Montréal (MACM) et au Musée des beaux-arts du Canada à Ottawa; *17 Canadian Artists: A Protean View* (17 artistes canadiens : une démarche protéiforme) organisée par le Musée des beaux-arts de Vancouver, ainsi que *1972-1976 Directions Montréal* chez Véhicule Art, qui atteste de la place de Goodwin parmi les jeunes artistes forgeant de nouveaux territoires à cette époque[13]. L'année se termine par sa première exposition muséale individuelle organisée au MACM.



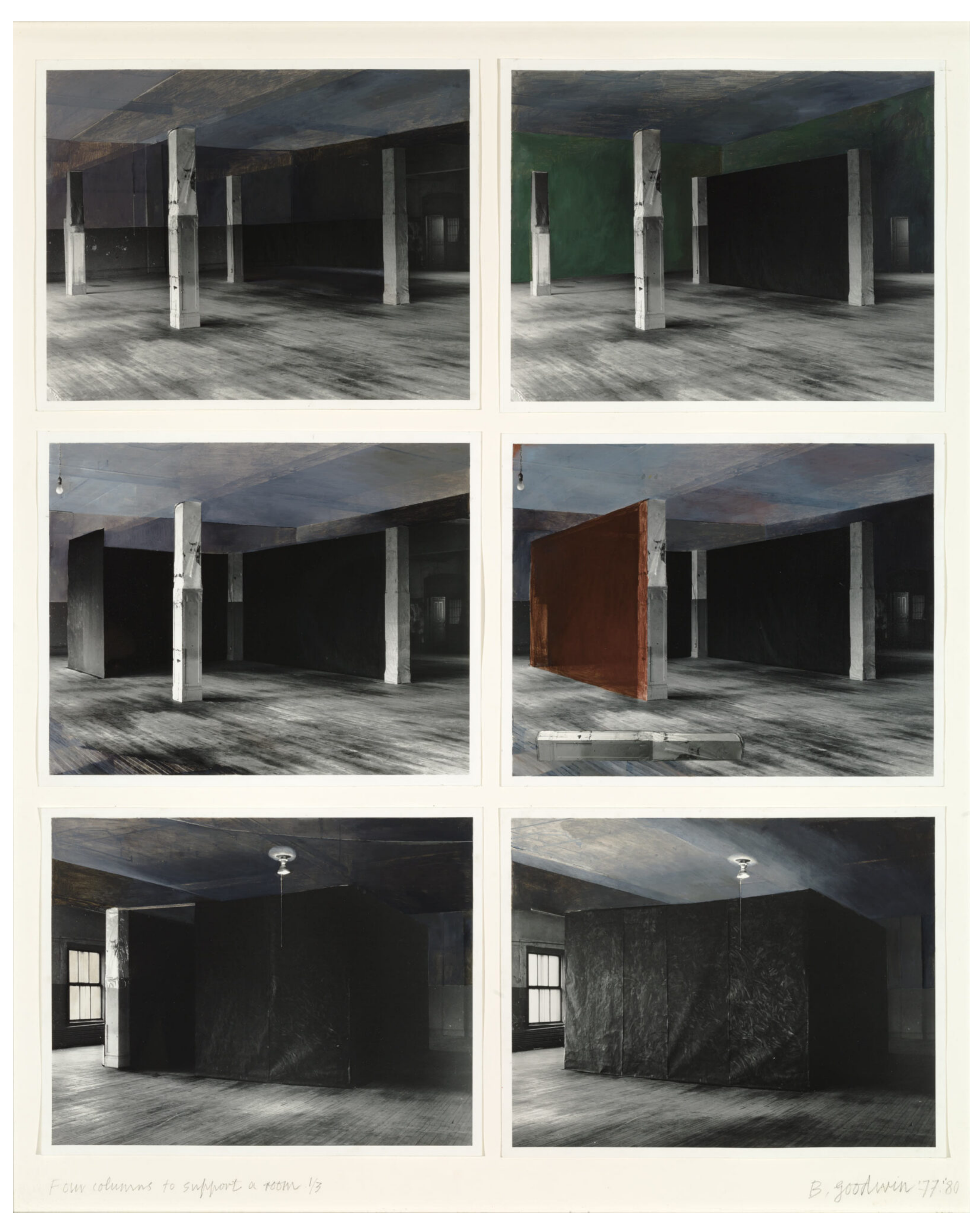


GAUCHE : Betty Goodwin, *Untitled #3* (*Sans titre n° 3*), 1975, mine de plomb sur carton, 102 x 76 cm, Banque d'art du Conseil des arts du Canada, Ottawa. *Sans titre n° 3* figurait dans l'exposition Cent-onze dessins du Québec présentée au Musée d'art contemporain de Montréal, du 1er avril au 9 mai 1976. DROITE : Couverture du catalogue d'exposition *Betty Goodwin*, par le ministère des Affaires culturelles du Québec (Montréal, Musée d'art contemporain de Montréal, 1976). Le catalogue a été publié à l'occasion de la première exposition individuelle de Goodwin au Musée d'art contemporain de Montréal en 1976.

Il est difficile d'imaginer comment Goodwin a pu réconcilier sa tragédie personnelle et ces succès, qui ont consolidé son statut d'artiste de premier plan. À l'époque, comme tout au long de sa vie professionnelle, ses carnets documentent avec abondance son désespoir face à l'évolution de son travail, mais elle ne mentionne que rarement les détails de sa vie intime, bien que plusieurs phrases incomplètes reflètent le trouble émotionnel qui l'habitait alors. De manière sans doute tangentielle, en s'appuyant sur une citation de l'artiste suisse Alberto Giacometti (1901-1966), Goodwin exprime le rôle que sa création artistique joue dans le maintien de son équilibre : « Oui, je fais des images », affirme Giacometti dans la phrase que cite Goodwin, « et j'en ai toujours fait, depuis que je sais dessiner ou peindre […] pour attaquer la réalité, pour me défendre, pour me nourrir, pour devenir plus fort afin de pouvoir me défendre et attaquer[14] ».

En 1977, Goodwin s'aventure au-delà du confort familier de son atelier, réalisant une grande pièce tridimensionnelle dans un entrepôt désaffecté qu'elle loue à proximité, sur la rue Clark. L'œuvre *Four Columns to Support a Room* (*Quatre colonnes pour supporter une pièce*) s'inscrit dans la continuité de ses œuvres avec des bâches[15]. Dans cette première installation spécifique au site, l'artiste se concentre sur la présence austère de quatre colonnes architecturales dans le local, et enferme le rectangle qu'elles délimitent en suspendant un lourd papier noir autour du périmètre pour créer une pièce à l'intérieur d'une pièce. Elle en décrit la forme sculpturale et la teneur psychologique comme une « énorme

masse noire semblable à un cube dans l’espace. À l’intérieur, le volume est très spécial, avec un totem dans chaque coin, éclairé par une faible ampoule[16] ».



Betty Goodwin, *Four Columns to Support a Room [projet de la rue Clark]* (*Quatre colonnes pour supporter une pièce [projet de la rue Clark]*), 1977-1980, ensemble de six photographies, huile sur épreuve à la gélatine argentique montée sur carton, 101,5 x 84 cm (ensemble), 29,7 x 37,3 cm (chacune), Musée national des beaux-arts du Québec, Québec.

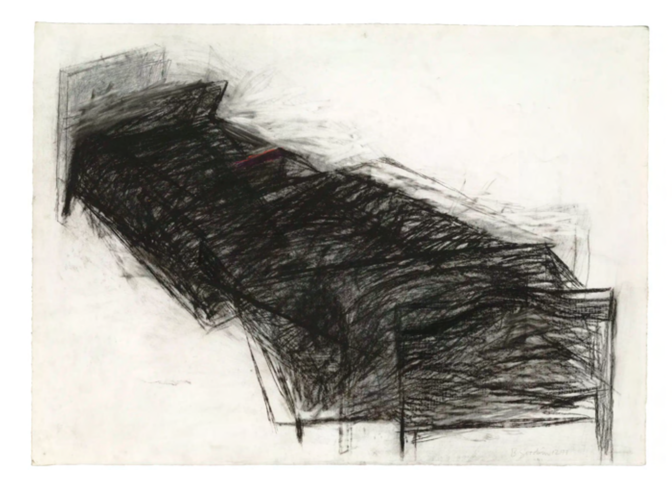
En 1979, lorsque Goodwin est invitée à réaliser une œuvre pour P.S.1 – un bâtiment désaffecté abritant une école publique dans le quartier Queens de New York –, elle travaille dans une salle de classe[17]. Elle construit un corridor dans le couloir extérieur, qui mène à une échelle que le public doit gravir : « Essentiellement, elle chang[e] le point de vue du spectateur, l'obligeant à un certain effort pour voir la pièce[18]. » L'œuvre s'intitule *An Altered Point of View* (*Un point de vue altéré*), 1979. À la même époque, Goodwin jette son dévolu sur l'appartement vide du rez-de-chaussée d'un triplex typique de l'est de Montréal appartenant à Roger Bellemare, dont elle transforme les pièces en une métaphore obsédante de vies vécues. L'impact critique de *The Mentana Street Project* (*Projet de la rue Mentana*), 1979, conduit à une succession rapide d'autres installations majeures. Les œuvres spécifiques au site deviennent l'approche préférée de la création artistique pour nombre d'artistes. Une œuvre d'art pouvait dès lors être composée de plusieurs éléments, sans devoir s'inscrire dans les limites d'un seul moyen d'expression, et être déterminée par l'espace dans lequel elle avait été conçue.



Invitation à l'exposition (recto) sur laquelle figure l'installation de Goodwin *An Altered Point of View* (*Un point de vue altéré*), 1979, en cours de réalisation pour l'exposition collective *Special Projects [Spring 1979]* (Projets spéciaux [printemps 1979]) à P.S.1 (aujourd'hui MoMA PS1), Queens, New York, 22 avril-10 juin 1979, Fonds Betty Goodwin, Bibliothèque et Archives Edward P. Taylor, Musée des beaux-arts de l'Ontario, Toronto.

Fidèle à son habitude, Goodwin incorpore dans ses installations des éléments de ses propres transitions en tant qu'artiste : le dessin et la peinture constituent un vocabulaire matériel familier qu'elle utilise pour transformer les espaces. Les passages qui sont devenus la signature de ses installations ont fait l'objet d'un grand groupe de dessins liés à *River Piece* (*Fragment de rivière*), 1978, une commande réalisée à la même époque pour Artpark dans les gorges de la

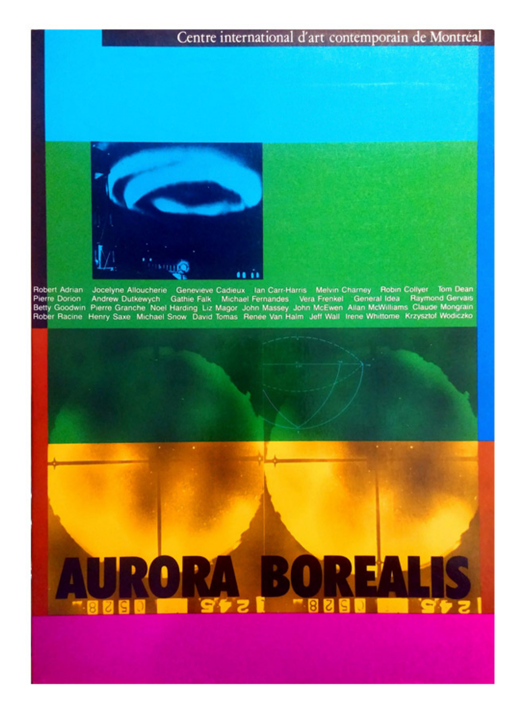
rivière Niagara près de Lewiston, dans l'État de New York. C'est la seule sculpture extérieure que la praticienne ait réalisée.




GAUCHE : Betty Goodwin, *River Bed* (*Lit de rivière*), 1977, pastel, mine de plomb, fusain et crayon Conté sur papier BFK Rives, 75,7 x 106 cm, Musée national des beaux-arts du Québec, Québec. DROITE : Betty Goodwin, *River Piece* (*Fragment de rivière*), 1978, acier, 82 x 648 x 155 cm, Musée des beaux-arts du Canada, Ottawa. Vue d'installation de Fragment de rivière à Artpark, Lewiston, New York, 1978, photographie de Betty Goodwin.

En 1980, avec des artistes de tout le pays, Goodwin est invitée à participer à *Pluralities 1980 Pluralités*, la célébration du centenaire de l'art contemporain canadien par le Musée des beaux-arts du Canada. L'exposition est presque entièrement constituée d'installations multimédias, qui remettent en question le rôle traditionnel de l'institution en matière d'exposition et de préservation de l'art. L'approche est unique, car le musée et ses commissaires cèdent tout contrôle et permettent ainsi au groupe d'artistes d'installations de composer librement les éléments de leurs œuvres dans l'espace de la galerie, au fur et à mesure du montage de l'exposition. À cette occasion, pour son installation *Passage in a Red Field* (*Passage dans un champ rouge*), Goodwin pénètre dans de faux murs intérieurs, et dirige la lumière de la grille moderne des fenêtres extérieures du musée à travers cette ouverture vers l'intérieur de la galerie[19]. Elle déploie des structures de couloir en acier qui traversent l'espace, et peint les murs d'un ocre rouge profond.

En 1982, invitée à participer à une autre exposition marquante, *O Kanada*, à Berlin[20], Goodwin travaille à nouveau sur le thème du passage pour créer *In Berlin: A Triptych, The Beginning of the Fourth Part* (*À Berlin : un triptyque, le début de la quatrième partie*), 1982-1983. Alors qu'elle met au point les éléments de cette œuvre, l'artiste réalise également des dessins de figures nageant, introduisant l'idée d'un corps luttant entre couler et remonter à la surface. Elle associe les premiers de ces grands dessins à l'installation sculpturale de Berlin, puis, en 1985, Goodwin introduit la figure dans une installation, la dessinant directement sur les murs de l'exposition indépendante *Aurora Borealis,* qui se tient dans un complexe commercial souterrain vide de l'avenue du Parc à Montréal[21].





GAUCHE : Affiche de l'exposition *Aurora Borealis*, tenue dans un complexe commercial de l'avenue du Parc à Montréal, du 1er juin au 15 septembre 1985, Centre international d'art contemporain de Montréal. DROITE : Betty Goodwin, *Untitled* (*Sans titre*), de la série Swimmers (Figures nageant), 1982, huile, pastel gras, mine de plomb sur papier, 76,9 x 108,3 cm, Musée des beaux-arts de l'Ontario, Toronto.

La carrière de Goodwin prend de l'ampleur et son travail reçoit l'approbation de la critique, à une époque où la scène florissante des galeries montréalaises est en pleine mutation. En 1979, Roger Bellemare ferme la Galerie B et Goodwin travaille sans représentation pendant un an, jusqu'à ce qu'en 1981, France Morin ouvre sa galerie éponyme[22]. Deux ans plus tard, Morin est nommée directrice de la 49th Parallel Gallery à New York[23], et Goodwin se retrouve à nouveau sans galerie représentative, alors que l'attention portée à son travail commence à croître de manière exponentielle. En 1984, Jared Sable, qui suit le travail de Goodwin avec admiration, l'invite à rejoindre la Galerie Sable-Castelli à Toronto, où elle exposera régulièrement jusqu'à sa fermeture en 2005.

En 1986, Goodwin rejoint la galerie que René Blouin, l'un des commissaires de l'exposition *Aurora Borealis*, ouvre à Montréal. Blouin devient son confident et son fidèle soutien alors qu'elle franchit de nouvelles étapes créatives en période de maturité artistique. Cette exposition inaugure son espace de la rue Sainte-Catherine, qui devient le pilier d'un réseau essentiel de galeries qui s'émanciperont bientôt dans l'édifice Belgo. Au cours des trente années suivantes, la Galerie René Blouin est la galerie d'art contemporain la plus respectée de Montréal, reconnue dans tout le pays pour l'organisation d'expositions avec des personnalités internationales telles que Kiki Smith (née en 1954), Mona Hatoum (née en 1952) et Daniel Buren (né en 1938), ainsi que plusieurs artistes parmi les plus notoires au pays, dont Jana Sterbak (née en 1955), Tom Dean (né en 1947), Geneviève Cadieux (née en 1955), Pierre Dorion (né en 1959) et Barbara Steinman (née en 1950).

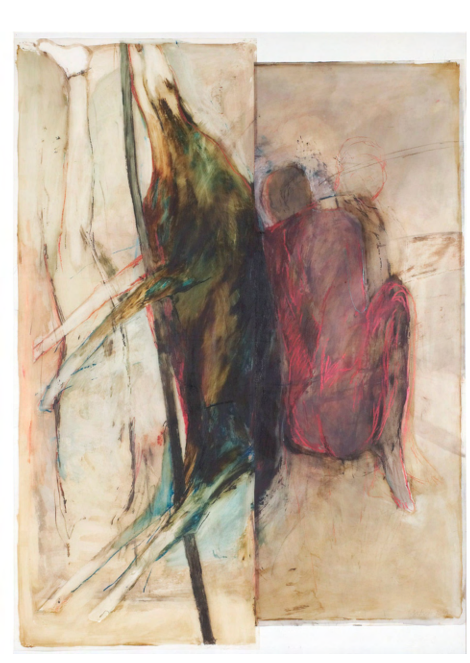




GAUCHE : Betty Goodwin, *Carbon* (*Carbone*), 1986, poudre de fusain, cire, pastel à l'huile, pastel, mine de plomb, huile et gesso sur aluminium galvanisé alvéolé, 275 x 975,6 cm, Musée des beaux-arts de Montréal. Vue d'installation de l'exposition *Betty Goodwin* à la Galerie René Blouin, Montréal, 27 septembre-1er novembre 1986, photographie non attribuée. DROITE : Betty Goodwin, *Carbon* (*Carbone*), 1986, poudre de fusain, cire, pastel à l'huile, pastel, mine de plomb, huile et gesso sur aluminium galvanisé alvéolé, 275 x 975,6 cm, Musée des beaux-arts de Montréal. Vue d'installation de l'exposition *Betty Goodwin* à la Galerie René Blouin, Montréal, 27 septembre-1er novembre 1986, photographie non attribuée.

DESSINER LA FIGURE

En 1986, Goodwin devient la première anglophone et la deuxième femme à recevoir le Prix Paul-Émile-Borduas, la plus haute distinction québécoise accordée aux artistes en arts visuels : « Ce fut une grande joie. J'ai été heureuse de constater que l'on ne se sentait pas concerné par le fait que j'étais juive et femme, mais que l'on récompensait plutôt mon travail[24]. » La même année, elle présente *Carbon* (*Carbone*), une suite de dessins de figures noires carbonisées qui occupe un mur entier de la galerie Blouin. Ces compositions annoncent, de manière sinistre, la solennité des œuvres ultérieures, notamment *Without Cease the Earth Faintly Trembles* (*Sans cesse la terre tremble faiblement*), 1988, qui reflètent les préoccupations de plus en plus grandes de Goodwin à l'égard d'événements mondiaux troublants : la famine en Éthiopie et le génocide des Kurdes en Irak. Goodwin suit assidûment les informations télévisées à un moment où des images saisissantes de ces événements commencent à circuler dans les médias avec une intensité sans précédent. Elle admettra souvent qu'elle se sent obligée de connaître ces atrocités, même si elle ne peut rien faire. Son « action » se manifeste dans son travail, dans sa compulsion à aborder la souffrance et l'injustice à travers son traitement expressif du corps humain.

GAUCHE : Betty Goodwin, *Two Hooded Figures with Chair, No. 2* (*Deux figures portant un capuchon et chaise n*o *2*), 1988, pastel à l'huile, huile et mine de plomb sur papier, 37 x 25 cm. DROITE : Betty Goodwin, *Figure/Animal Series #1* (*Série figures/animaux n*o *1*), 1990-1991, bâton à l'huile, pastel, mine de plomb sur Mylar (Geofilm), 206 x 154 cm (encadrée), Musée des beaux-arts de l'Ontario, Toronto.

Goodwin dispose désormais d'une assise solide au sein de deux galeries réputées, d'un nouvel atelier et d'une nouvelle résidence, dont la construction est achevée en 1987, dans une ancienne usine de boissons gazeuses de l'avenue Coloniale sur le Plateau Mont-Royal, un quartier où elle a vécu. Elle est prête à entamer une nouvelle phase de création prolifique. L'année suivante, au Musée des beaux-arts de Montréal est présentée *Betty Goodwin, œuvres de 1971 à 1987/Works from 1971 to 1987,* sa première grande rétrospective muséale[25]. Sa préoccupation pour la souffrance humaine et les événements terroristes dans le monde l'incite à réaliser plusieurs séries de dessins saisissants liés par les thèmes de la torture et de l'interrogatoire. Le critique Robert Enright résume bien l'intégration de l'actualité dans l'œuvre de Goodwin, décrivant sa sensibilité comme celle d'une « sorte de sismographe humain, documentant le moindre changement dans l'atmosphère angoissante de la fin du vingtième siècle[26] ». Dans des œuvres telles que *Two Hooded Figures with Chair, No. 2* (*Deux figures portant un capuchon et chaise n*o *2*), 1988, ses sujets fonctionnent comme des corps chargés et androgynes – des symboles humains plutôt que des acteurs d'événements spécifiques. Le nouvel atelier de Goodwin, vaste et lumineux, lui permet de laisser de grands dessins, tels que *Figure/Animal Series #1* (*Série figures/animaux n° 1*), 1990-1991, épinglés aux murs et d'y revenir au fil du temps, alors qu'elle travaille simultanément sur plusieurs séries et commence à intégrer des éléments sculpturaux à ses compositions.

En 1989, Goodwin représente le Canada à la 20e Biennale de São Paulo au Brésil, où elle expose, en plus de nombreux dessins, une nouvelle série de plaques d'acier, Steel Notes (Notes d'acier), 1988-1989, sur lesquelles sont assemblées des textes, des aimants et de la limaille de fer. Deux ans plus tard, elle subit une autre tragédie personnelle profonde lorsque son assistant bien-aimé, Marcel Lemyre, décède des suites d'une maladie liée au sida. Les dessins de grandes figures qu'elle réalise à cette époque expriment cette perte. Elle entreprend également le travail sur deux longues séries élégiaques incarnant la fragilité de la vie, La mémoire du corps, 1990-1995, et Nerves (Nerfs), 1993-1995. Ses carnets de cette période révèlent ses lectures sur l'Holocauste, de même que ses collections de coupures de presse, qui témoignent d'une réflexion plus explicite sur la perte et son héritage juif.

THE WALLS ARE THREE METERS HIGH.
ANOTHER METER IS ADDED BY A PARAPET
OF BARBED WIRE -
ENCLOSED BY HIGH WALLS.
liquidation of the Warsaw ghetto began on
JULY 22. 1942. 450,000
BY. OCTOBER. 1942 45,000
BESTIALLY CONTRIVED WALLS.
fill H2O hose
and knot.
THERE IS
AN EPIDEMIC IS RAGING IN THE CITY
A FEW SQUARE FEET OF SHELTER
DEADLY OVERCROWDING
EVERYONE OF US STANDS IN LINE
20.1.89



GAUCHE : Betty Goodwin, page du carnet de croquis/notes 101, 20 janvier 1989, Fonds Betty Goodwin, Bibliothèque et Archives Edward P. Taylor, Musée des beaux-arts de l'Ontario, Toronto. DROITE : Betty Goodwin, *Porteur*, 1986-1987, mine de plomb, pastel à l'huile et lavis sur film polyester, 226 x 213,4 cm (ensemble), Musée des beaux-arts de l'Ontario, Toronto.

HÉRITAGE ET RECONNAISSANCE CONTINUE

Au fur et à mesure que la réputation de Goodwin grandit, ses assistants (pendant deux décennies et plus intimement, Marcel Lemyre, puis, après sa mort en 1991, Scott McMorran) travaillent quotidiennement avec elle et gèrent l'atelier. Avec les galeristes René Blouin et Roger Bellemare, son mari Martin et son ami Gaétan Charbonneau, c'est une véritable famille soudée qui soutient son travail et ses émotions fragiles alors que se multiplient les invitations croissantes de voyages à l'étranger pour les vernissages d'expositions.





GAUCHE : Betty Goodwin avec son assistant Marcel Lemyre et le galeriste Roger Bellemare, 1989, photographie non attribuée, Galeries Roger Bellemare et Christian Lambert, Montréal. DROITE : Betty Goodwin et son galeriste René Blouin à Venise, 1995, photographie non attribuée.

Blouin et Goodwin voyagent souvent ensemble et, à ces occasions, ses carnets révèlent qu'elle continue d'observer attentivement le travail de ses pairs à l'international, tels que Joseph Beuys, Bruce Nauman (né en 1941) ou Nancy Spero (1926-2009). Quant à sa pratique, elle attire de plus en plus l'attention, alors que Blouin la présente à ses contacts à New York. Avec Pierre Théberge, alors directeur du Musée des beaux-arts de Montréal, ils sollicitent également l'intérêt de commissaires en Europe[27]. Goodwin reçoit une bourse Guggenheim en 1988. L'année suivante, ses œuvres font l'objet d'une exposition personnelle au

Kunstmuseum de Berne, en Suisse, suivie d'une exposition en France, organisée par la Ferme du Buisson, à Noisiel, en 1994. L'année suivante, Goodwin est invitée à participer à la 46e Biennale de Venise, dans le cadre de l'exposition phare *Identité et altérité*. Au Canada, la Art Gallery of Windsor (aujourd'hui Art Windsor-Essex) et le Musée des beaux-arts du Canada (MBAC) collaborent à l'organisation de *Betty Goodwin : Signes de vie/Betty Goodwin: Signs of Life*, une exposition rétrospective de ses œuvres des quinze dernières années. En 1995, Goodwin reçoit le prix Gershon Iskowitz et, en 1998, le premier prix Harold Town pour le dessin.

En 1996, le Musée des beaux-arts de l'Ontario (MBAO) annonce la donation de 150 œuvres de l'artiste par Betty et Martin Goodwin. Le musée en a par ailleurs acheté dix-huit autres, constituant ainsi la plus grande collection d'œuvres de Betty Goodwin au sein d'une institution publique. Par la suite, en 1999, le MBAO présente *The Art of Betty Goodwin* (L'art de Betty Goodwin), une exposition majeure accompagnée d'une publication collective. Au cours de la décennie suivante, Goodwin expose régulièrement dans les galeries qui la représentent à Montréal, Toronto et New York et, en 2002, le MBAC célèbre sa pratique de l'estampe en organisant une exposition exhaustive et en publiant un catalogue raisonné. L'année suivante, elle reçoit le Prix du Gouverneur général en arts visuels et en arts médiatiques et est nommée Officier de l'Ordre du Canada. Bien qu'elle travaille toujours dans son atelier, à la fin de cette période de plus de cinq ans de célébration de ses réalisations, son rythme ralentit. Goodwin est plus fatiguée et commence à se retirer[28]. Dans sa série Beyond Chaos (Au-delà du chaos), 1998-1999, des figures prisonnières de spirales de temps flottent dans des dessins générés à partir de photographies de nuages.



Betty Goodwin, *Beyond Chaos #1* (*Au-delà du chaos nº 1*), 1998, bâton à l'huile et fusain sur épreuve à la gélatine argentique sur film Mylar translucide, 171,5 x 115,6 cm, collection de Salah Bachir et Jacob Yerex.

Les cinq dernières années de la vie de Goodwin se déroulent tranquillement dans sa maison et son atelier de Montréal. Elle décède le 1er décembre 2008.

Le Musée d'art contemporain de Montréal rend hommage à son œuvre en 2009 par une exposition et par la publication d'un ouvrage sur la collection de ses pièces que détient le musée. La contribution de Goodwin à l'art canadien continue d'être honorée dans les musées et les galeries d'un bout à l'autre du pays.

Le moyen d'expression de prédilection de Goodwin évolue au cours de quatre décennies, mais son engagement envers la figure ne faiblira jamais. Elle sonde les paradoxes de l'existence humaine dans une gamme prodigieuse d'œuvres exploitant le corps – par sa présence ou son absence – comme métaphore de la mémoire, du deuil et de la fragilité de la vie. Avec des créations de grande envergure et d'une intensité remarquable, comme la série Swimmers (Figures nageant), 1982-1988, elle revendique le dessin comme un moyen d'expression primaire plutôt que préliminaire. Au moment de sa mort, le langage matériel inimitable de la figuration de Goodwin est célébré à l'échelle nationale et reconnu à l'international.



Betty Goodwin dans son atelier du boulevard Saint-Laurent, Montréal, vers les années 1980, photographie de Charlotte Rosshandler, Fonds Betty Goodwin, Bibliothèque et Archives Edward P. Taylor, Musée des beaux-arts de l'Ontario, Toronto.



ŒUVRES PHARES

Betty Goodwin produit beaucoup d’œuvres exploitant une multitude de moyens d’expression, tant le dessin et l’estampe que l’installation. Ses gravures l’ont d’abord fait connaître, à commencer par sa célèbre série Vest (Gilet), 1969-1974. L’impression d’objets tridimensionnels fait naître son intérêt pour les objets trouvés et l’idée d’utiliser leur présence matérielle comme métaphore expressive. Les explorations ingénieuses de matériaux que mène Goodwin se poursuivent dans la série des bâches, les installations, de même que dans l’importante série Swimmers (Figures nageant), 1982-1988, qui marque le début de la prodigieuse production de dessins figuratifs pour lesquels elle sera surtout reconnue.

GILET N° 1 1969



Betty Goodwin, *Vest One* (*Gilet n° 1*), août 1969
Eau-forte au vernis mou, eau-forte, pointe sèche et roulette avec pastel à l'huile et mine de plomb sur papier vélin, 70,7 x 56 cm (ensemble), 60 x 45,9 cm (planche)
Musée des beaux-arts du Canada, Ottawa

Gilet nº 1, simple impression frontale d'un gilet d'homme, est l'image emblématique qui a lancé la carrière de Betty Goodwin et l'a propulsée au rang des artistes les plus célèbres du Canada. Goodwin développait une pratique artistique depuis déjà deux décennies, explorant l'art de l'estampe de manière autodidacte et travaillant sur une petite presse, quand un cours de gravure, suivi à l'Université Sir George Williams (aujourd'hui l'Université Concordia) à la fin des années 1960, l'initie à l'eau-forte au vernis mou et génère une percée dans son travail. Le procédé permet de produire une réplique détaillée, en deux dimensions, de l'objet original. Goodwin, fascinée par le caractère direct de l'image qui en résulte, reconnaît immédiatement le potentiel de cette technique. Pour ses premières expériences, elle imprime ses propres gants de travail. Parmi les nombreux autres objets que Goodwin passe à la presse, on retrouve des canettes de boissons et des bouchons de bouteilles ramassés dans la rue, ainsi que des chapeaux, des chemises, des colis et des nids d'oiseaux.

Lorsqu'elle grave pour la première fois un gilet d'homme, l'image fantomatique qui en résulte fait ressortir un traumatisme d'enfance, celui de la perte de son père, un fabricant de gilets. Elle explique : le gilet « est lié à des expériences qui ont été enfouies. C'est quelque chose à quoi je m'identifie pleinement, totalement… le point de départ de tout le reste[1] ». Dans une page de son carnet, on retrouve également la citation suivante : « Un parent perdu est comme un pont perdu entre l'enfant et le monde extérieur[2]. »





GAUCHE : Betty Goodwin, *Gloves One* (*Gants nº 1*), 1970, eau-forte au vernis mou et eau-forte sur papier vélin, 50,3 x 64,7 cm (ensemble), 27,7 x 33,6 cm (planche), Musée des beaux-arts du Canada, Ottawa. DROITE : Betty Goodwin, *Nest with Hanging Grass [Nest Six]* (*Nid avec herbe suspendue [nid nº 6]*), 1973, eau-forte au vernis mou sur papier, 65,5 x 49,8 cm (ensemble), 42 x 35 cm (image), Musée des beaux-arts de l'Ontario, Toronto.

Ce thème des gilets obsède Goodwin pendant plus de trois ans et la série d'estampes qui en résulte est la première œuvre qu'elle considère significative et entièrement sienne. Plus important encore, elle reconnaît que ces images sont porteuses de plusieurs niveaux de lecture, indépendamment de sa biographie. Incapable d'abandonner cette image avant d'en avoir épuisé le potentiel, elle en tire plusieurs versions gravées qu'elle enrichit bientôt par l'usage d'autres matériaux et techniques, notamment la peinture, la mine de plomb, le collage.

Les gravures des gilets reçoivent un accueil enthousiaste de la part de la critique. Dans le *Montreal Star*, en mars 1970, Arthur Bardo écrit lors de la première exposition des gilets de Goodwin : « Les illustrations récentes de Betty Goodwin exposées à la Galerie 1640 trahissent certaines des idées les plus nouvelles que l'on ait vues en ville cette saison. Il ne s'agit pas, comme le serait le dessin, d'une transposition de formes tridimensionnelles peu profondes en un code bidimensionnel. Elles sont plutôt l'expression des possibilités formelles

créées par la compression de cet espace peu profond[3]. » Ses gravures capturent la texture de chaque fil et la souplesse du tissu, consignant intimement la vie du vêtement au fil du temps. Traitées comme des emblèmes de la vie plutôt que ses rebuts, les images de ses gilets sont en fin de compte des empreintes de leur propriétaire, du corps absent qu'ils ont autrefois habillé. Les gilets libèrent Goodwin des approches conventionnelles de la représentation de la figure qu'elle pratique depuis plus de vingt ans et établissent le thème de la présence et de l'absence du corps, qui traverse l'ensemble de son œuvre. Les gilets sont généralement considérés comme le véritable début de la carrière artistique de Goodwin, une assertion qu'elle a elle-même revendiquée.

BÂCHE Nº 3 1975

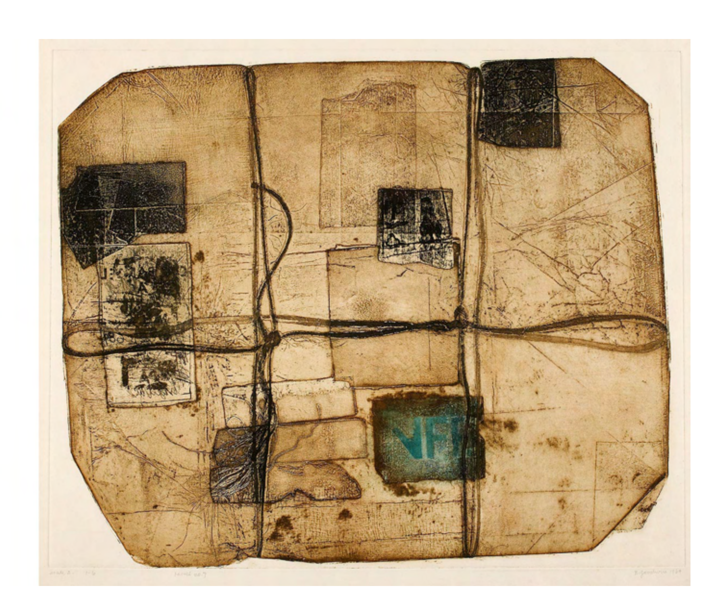


Betty Goodwin, *Tarpaulin No. 3* (*Bâche nº* 3), 1975
Gesso, pastel, craie et fusain sur toile avec œillets métalliques et corde, 231 x 293,5 cm
Musée des beaux-arts du Canada, Ottawa

La première véritable incursion de Betty Goodwin au-delà des moyens d'expression traditionnels que sont le dessin, la peinture et la gravure a lieu au milieu des années 1970, lorsqu'elle transforme des bâches de transport en toile. Sa série culte Vest (Gilet), 1969-1974, éveille son intérêt pour le recours aux objets trouvés, et lors de promenades au cœur de la ville, elle photographie des bâches sur les camions qui circulent dans son quartier montréalais du Plateau Mont-Royal. Elle est attirée par la façon dont ces bâches protègent et cachent tout à la fois la cargaison qu'elles recouvrent, comme elle l'avait été par le contenu emballé de ses estampes de colis.

Goodwin acquiert ensuite plusieurs bâches dans un dépôt de réparation et, disposant d'un atelier plus spacieux, entreprend de travailler sur leurs surfaces usées. Elle les étale sur le sol, les lave et en recouvre certaines d'une couche transparente de gesso qui met en évidence les irrégularités de la surface. En les manipulant délicatement, elle est attentive aux trous et aux déchirures, marqueurs inhérents de leur existence dans le temps, tout comme les réparations et les taches, marques qu'elle souligne au crayon, au fusain et au bâton à l'huile[1].





GAUCHE : Joyce Wieland, *The Space of the Lama* (*L'espace du lama*), 1966, plastique, tissu, coton, photographies sur film, 149,5 x 39,2 x 7,5 cm, 161,2 x 57,5 x 9,8 cm (panneau), Musée des beaux-arts de l'Ontario, Toronto. DROITE : Betty Goodwin, *Parcel Seven* (*Colis n° 7*), vers octobre 1969, eau-forte au vernis mou et eau-forte en brun et bleu sur papier vélin, 49,8 x 65,2 cm, 42,8 x 52,5 cm (planche), Musée des beaux-arts du Canada, Ottawa.

Bâche n° 3 est pliée en couches successives, chacune révélant une zone de couture plus épaisse, alignée comme une « strie » sombre divisant la composition. Les détails de l'usure et de la réparation sont accentués avec du gesso blanc, tandis que le fusain sert à dessiner un jeu d'ombre et de lumière sur cette surface riche en nuances. Les cordes qui pendent de chaque côté touchent le sol, soulignant les origines utilitaires de la bâche et son existence dans l'espace réel, perturbant ainsi la possibilité d'un plan purement illusionniste, comme celui d'une peinture. Il est toutefois intéressant de noter que cette œuvre est toujours répertoriée dans les catalogues comme une « peinture », moyen d'expression auquel elle est associée lors de son acquisition par le Musée des beaux-arts du Canada en 1976. L'approche de Goodwin et le matériau avec lequel elle travaille échappent à la définition standard du moyen d'expression, et pourtant, aucune alternative de catégorisation ne semble appropriée.

Goodwin donne une nouvelle forme à ces grandes bâches peu maniables, suspendues à des tiges et accrochées au mur, en les repliant dans différentes configurations qui ressemblent autant à des peintures qu'à des tentures en tissu. En même temps, le pliage et la superposition rapprochent l'œuvre finie de la sculpture tridimensionnelle. En fin de compte, les bâches résistent à la classification; par cette série, Goodwin invente des œuvres pleinement originales, ce qui témoigne de son extraordinaire capacité à transformer les objets trouvés tout en préservant leur caractère essentiel.

Alors que des artistes comme Eva Hesse (1936-1970), Claes Oldenburg (1929-2022) et Joyce Wieland (1930-1998) explorent des matériaux non artistiques tels que le tissu et le plastique dans les formes du minimalisme et du pop art, telle Wieland avec *The Space of the Lama* (*L'espace du Lama*), 1966, Goodwin est davantage intéressée par la documentation intrinsèque de la vie matérielle à travers le temps qu'offrent les bâches en toile industrielle usées par les intempéries. La critique de Vancouver Joan Lowndes qualifie ces œuvres de « tapisseries contemporaines[2] ». Bien que Goodwin n'ait pas acquis la

technique nécessaire à la réalisation d'œuvres textiles, le terme « tapisserie » serait remplacé aujourd'hui par le terme plus familier d'« art textile » qui inviterait à réévaluer ses bâches dans le contexte de l'art des femmes artistes des années 1960 et 1970, qui ont réalisé des œuvres abstraites à l'aide de fibres ou de tissus.

Les bâches marquent une percée remarquable dans la carrière de Goodwin, tant par leur format que par leur matérialité distincte. Bien que fondées sur un objet reconnaissable, ces pièces sont fondamentalement abstraites[3]. En 1976, lorsque le Musée d'art contemporain de Montréal présente la première exposition bilan de Goodwin, neuf bâches y figurent. Ces pièces ouvrent la voie à son travail à grande échelle, en trois dimensions.

LE PROJET DE LA RUE MENTANA 1979



Betty Goodwin, *The Mentana Street Project* (*Le projet de la rue Mentana*), 1979
Plâtre, mine de plomb et cire sur murs
Montréal

Réalisé sur une période de deux ans, *Le projet de la rue Mentana* marque un tournant majeur dans la pratique de Betty Goodwin. Il s'inscrit à une époque où les installations spécifiques au site, composées de plusieurs éléments, deviennent courantes à titre d'approche plus ouverte et plus dynamique de la création artistique.

Pour réaliser cette œuvre, qui sera exposée du 9 novembre au 22 décembre 1979, Goodwin réaménage un appartement vide au rez-de-chaussée d'un immeuble à Montréal appartenant à son galeriste, Roger Bellemare. Dans ces pièces inoccupées, elle peut travailler intuitivement et expérimenter en toute liberté, pour s'engager pleinement dans le processus, à son propre rythme. Après avoir décollé le papier peint et appliqué du gesso sur les murs, Goodwin souligne méticuleusement leur surface, déposant de la mine de plomb sur les imperfections pour créer un voile subtil de preuves de vie passée. Aidée de son assistant, Marcel Lemyre (1948-1991), elle découpe et élargit une entrée entre deux pièces, amenant la lumière à la faveur d'un passage étroit qu'elle construit et tapisse d'argile, et dont elle orne l'extérieur de peinture dorée. Ce passage, qui relie une pièce du fond au salon lumineux à l'avant, ressemble aux entrées étroites des tombes antiques. Il se termine par l'évocation d'une chambre intérieure, constituée d'un rectangle de poutres en bois empilées, comme celles, enduites de chaux blanche, utilisées pour construire les maisons de cette époque dans le quartier. Par ses interventions percutantes dans *Le projet de la rue Mentana*, Goodwin initie le thème du passage qui sera repris dans plusieurs installations subséquentes.




GAUCHE : Betty Goodwin, *The Mentana Street Project* (*Le projet de la rue Mentana*), détail, 1979, plâtre, mine de plomb et cire sur murs, Montréal. DROITE : Betty Goodwin, *The Mentana Street Project* (*Le projet de la rue Mentana*), détail, 1979, plâtre, mine de plomb et cire sur murs, Montréal.

L'espace lui-même devient l'« objet trouvé » sur lequel Goodwin réalise des interventions spécifiques au site dans l'appartement de la rue Mentana et dans plusieurs autres lieux à partir de la fin des années 1970. L'art qui n'est plus lié à un seul moyen d'expression ou investi dans un objet indépendant prolifère également à l'échelle internationale. De manière significative, nombre d'artistes – notamment Gordon Matta-Clark (1943-1978), Irene F. Whittome (née en 1942), Martha Fleming (née en 1958) et Lyne Lapointe (née en 1957) – choisissent de travailler en dehors des contraintes du musée, qui privilégie la permanence et la préservation de l'histoire. Goodwin est consciente de ces développements et, alors qu'elle travaille sur *Le projet de la rue Mentana*, elle lit, entre autres, *La poétique de l'espace* (1958, publié en anglais en 1968) de Gaston Bachelard (1884-1962).

Goodwin parle de ce projet comme d'une réflexion sur l'espace, une exploration de ses qualités inhérentes et de ses réactions intuitives à leur égard : « Ce que j'essaie de faire, c'est d'ajouter à ce qui est déjà là tout en créant de nouvelles structures reliées aux pièces et qui traitent de la lumière et de

l'échelle. Cette installation est le résultat d'une sorte d'association de l'énergie ambiante et de mon état émotif intellectuel particulier qui entraîne mon travail dans des régions dont je ne prends conscience qu'au cours du processus de création[1]. »

Dans *Le projet de la rue Mentana*, l'absence cède la place à une présence chargée d'émotion. Les transformations apportées par Goodwin permettent à l'artiste et au public d'entrer en contact avec l'atmosphère de vie qui persiste dans cet espace domestique laissé récemment vacant. Lorsque la résidence est ouverte au public, elle y passe plusieurs heures par jour comme gardienne, accueillant les personnes qui souhaitent s'entretenir avec elle. « Il m'a semblé naturel de m'asseoir là, dit-elle. Tout allait bien. Je ne me suis jamais sentie dérangée ou mal à l'aise lorsque des gens venaient discuter de l'œuvre. Ce serait très différent dans un musée[2]. » Ce projet débouche sur des invitations à réaliser d'autres installations importantes au Canada et à l'étranger, au cours d'une période de cinq ans remarquablement féconde pour Goodwin.

À BERLIN : UN TRIPTYQUE, LE DÉBUT DE LA QUATRIÈME PARTIE 1982-1983



Betty Goodwin, *In Berlin: A Triptych, the Beginning of the Fourth Part* (*À Berlin : un triptyque, le début de la quatrième partie*), 1982-1983
Huile, pastel à l'huile, fusain, crayon, craie blanche et de couleur, mine de plomb, aquarelle; cadres : pin, acier, fer blanc, contreplaqué, peinture, dimensions variables
Musée des beaux-arts de Montréal

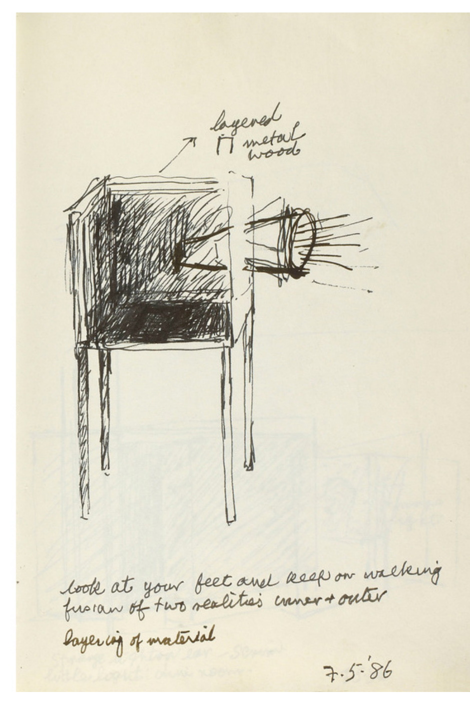
Cette œuvre aux dimensions ambitieuses est réalisée pour *O Kanada*, un projet majeur célébrant l'art canadien organisé par l'Akademie der Künste de Berlin en 1982. L'exposition et son catalogue comportent des sections sur l'art historique canadien, l'architecture, l'art vidéo, la danse contemporaine et la performance. Avec deux autres artistes, John Massey (né en 1950) et Max Dean (né en 1949), Betty Goodwin est choisie par Pierre Théberge, alors conservateur en chef du Musée des beaux-arts de Montréal. Les trois artistes occupent une salle dévoilant leurs nouvelles installations ambitieuses. Ce choix de représenter la scène contemporaine canadienne par seulement trois artistes était alors controversé[1].

L'œuvre de Goodwin, sa plus grande et plus imposante installation sculpturale autoportée, consiste en une série de couloirs surélevés et de structures ouvertes ressemblant à des ponts, accompagnés d'un grand mégaphone. Il s'agit d'une passerelle virtuelle, d'une série de chemins possibles qui,

ensemble, symbolisent la communication ainsi que sa rupture. Les passages – qui sont désormais un motif récurrent dans son travail – sont surélevés sur des pieds en acier, créant une trajectoire brisée à travers l'espace à différents niveaux au-dessus du sol de la galerie. En effet, alors que le thème du passage est visuellement évoqué, l'ensemble demeure physiquement inaccessible. Les murs en papier et en contreplaqué des sections fermées sont habilement travaillés à la mine de plomb et au bâton à l'huile, rappelant le traitement pictural des surfaces que réalise Goodwin dans d'autres installations, notamment, *Passage in a Red Field* (*Passage dans un champ rouge*), 1980, créée au Musée des beaux-arts du Canada deux ans plus tôt. Le mégaphone, qui apparaît dans ses dessins avant et après ce projet, joue un rôle spectaculaire dans la mise en scène, en projetant à partir d'une boîte sombre sur une structure en forme de table.

Goodwin commente plus tard : « Le mégaphone est un symbole très clair : c'est un appel. Vous pouvez l'utiliser pour amplifier votre voix, pour appeler au secours. La façon dont je l'utilise évoque, je l'espère, des messages de détresse, des appels d'aide, ou des exhortations à la prudence, à une prise de conscience des menaces qui nous entourent constamment dans ce monde terrible qui est le nôtre[2]. » L'un des côtés du mégaphone est ouvert pour révéler une petite oreille en plâtre posée sur la table, comme si elle était perdue dans le drame qui se déroule autour d'elle. La réflexion de Goodwin sur l'élément du mégaphone témoigne de sa préoccupation croissante pour les dangers liés à l'échec des efforts de communication dans un monde précaire, si ce n'est l'inhumanité qui en résulte et que ses dessins, au cours de la décennie suivante, manifesteront.





GAUCHE : Betty Goodwin, *Untitled [In Berlin: A Triptych, the Beginning of the Fourth Part]* (*Sans titre [À Berlin : un triptyque, le début de la quatrième partie]*), 1981, techniques mixtes sur papier, 101,6 x 73,6 cm, Galeries Roger Bellemare et Christian Lambert, Montréal. DROITE : Betty Goodwin, page 27 du carnet de croquis/notes 97, 7 mai 1986, Fonds Betty Goodwin, Bibliothèque et Archives Edward P. Taylor, Musée des beaux-arts de l'Ontario, Toronto.

De manière significative, cet ensemble, qui est réinstallé un an plus tard au Musée des beaux-arts de Montréal, est présenté avec certaines des grandes œuvres de la série Swimmers (Figures nageant), de l'artiste, qui marque un changement important dans son évolution vers le dessin. Dans le plan original de Goodwin, les structures de passage devaient atteindre le mur où se trouvaient les dessins de figures qui nagent, oscillant entre flotter et se noyer. On ne peut que spéculer sur l'effet que Goodwin aurait pu obtenir si l'œuvre avait été ainsi achevée, avec les dessins comme finalité. De manière caractéristique, dans le projet Berlin, elle rassemble plusieurs couches de développements conceptuels et thématiques qui sont récurrents dans son travail des années précédentes, notamment l'attention sensuelle portée aux détails de la surface, le mégaphone comme symbole de communication urgente, et les structures de passage réalisées dans plusieurs matériaux et selon

différentes configurations telles des métaphores du temps, de la transition et des états d'être. *À Berlin : un triptyque, le début de la quatrième partie* marque l'apogée de son traitement des passages.

VERS LE FEU 1983



Betty Goodwin, *Moving Towards Fire* (*Vers le feu*), 1983
Huile, craies de couleur, mine de plomb et aquarelle (?), chaque feuille : 291 x 108 cm
Musée des beaux-arts de l'Ontario, Toronto

La série Swimmers (Figures nageant) de Betty Goodwin, 1982-1988, dont cette œuvre est tirée, marque une transition importante entre une phase de production d'installations et la création de dessins grand format, qui devient son principal moyen d'expression au cours des décennies qui suivent. Dans cette image, et d'ailleurs dans toute cette série, la figure est suspendue, flottant dans un espace indéterminé. Absente de la plupart de ses œuvres depuis la fin des années 1960, la figure réapparaît ici grandeur nature. Le titre et la disposition du corps dans cette œuvre anticipent le plus grand des dessins qu'elle exécutera directement sur les murs deux ans plus tard dans le cadre de l'exposition de 1985 *Aurora Borealis* qui présente des installations d'artistes de partout au Canada.

Le sujet de l'œuvre de Goodwin est inspiré par un incident inoubliable survenu quelques années auparavant avec son mari Martin, au cours duquel il a failli se

noyer. Cependant, cette série d'œuvres sur les figures qui nagent va au-delà de ce souvenir personnel chargé d'émotion pour incarner une condition existentielle de lutte pour la survie ainsi que la fragilité et le caractère éphémère de la vie. En répétant ou en revisitant souvent les lignes, comme elle le fait dans nombre de ses dessins de figures nageant, Goodwin renforce la sensation de corps luttant pour rester à flot dans l'eau qui les engloutit. « Je vois les figures qui nagent dans un environnement aquatique où, par nécessité, il faut chercher de l'air et essayer de respirer, observe Goodwin. [Les figures] sont dans un état où elles s'étoufferaient probablement si elles ne trouvaient pas d'air. En d'autres termes, elles cherchent un endroit où respirer, remontent et essaient de sortir de l'eau[1]. »




GAUCHE : Betty Goodwin, *Untitled No. 1* (*Sans titre nº 1*) de la série Swimmers (Figures nageant), 1982, pastel à l'huile, peinture à l'huile, fusain et mine de plomb sur sept feuilles superposées, 308,5 x 430,5 cm, Musée des beaux-arts de Montréal. DROITE : Betty Goodwin, *Swimmer No. 3* (*Nageur nº 3*), 1983, mine de plomb, pastel sec, pastel à l'huile et peinture à l'huile diluée sur papier vélin, 296 x 108,5 cm maximum irrégulier (panneau gauche), 297,5 x 108,5 cm maximum irrégulier (panneau droit), Musée des beaux-arts du Canada, Ottawa.

L'échelle ambitieuse et la transparence atteintes par Goodwin dans ces œuvres témoignent des techniques originales qu'elle a élaborées par essais et erreurs. Dans un premier temps, elle trempe du papier dans de l'essence de térébenthine pour le transformer en un champ aqueux s'approchant de l'effet de l'eau qu'elle recherche, mais ce processus l'expose à des émanations nocives. Après des recherches approfondies, elle identifie des matériaux synthétiques translucides qui produisent un effet similaire. Les dessins de figures nageant sont composés sur plusieurs longueurs de feuilles accolées pour obtenir le format recherché par Goodwin. Alors qu'elle continue de se concentrer sur ses dessins au cours de la décennie suivante, les ajustements spontanés sont exemplaires de la méthode de Goodwin, qui avance et recule, laissant les marques qu'elle fait déterminer ses prochains mouvements.

Le renouement de Goodwin avec la figure dans ces œuvres majeures coïncide avec un changement qui s'opère dans le monde de l'art au sens large. Les peintres des États-Unis Julian Schnabel (né en 1951), Eric Fischl (né en 1948) et David Salle (né en 1952), ainsi que l'Italien Francesco Clemente (né en 1952) et l'Allemand Jörg Immendorf (1945-2007) ne sont que quelques-uns des acteurs d'une tendance à la figuration, dominée par les hommes au début des années 1980, qui englobe une grande variété de sujets et d'approches souvent regroupés sous le terme de néo-expressionnisme. Chez Goodwin, son recours systématique au corps comme véhicule expressif est en harmonie avec ce climat artistique, mais son travail diffère considérablement de celui de ses contemporains, dont elle ne possède ni l'audace caractéristique ni les impulsions narratives qu'ils déploient dans leur imagerie figurative.

Plus grandes que tous les dessins qu'elle a réalisés jusqu'ici, les œuvres de la série sur les figures nageant sont accueillies avec enthousiasme. Lorsqu'elles sont exposées à la fin de 1983 à New York, à la galerie 49th Parallel, le critique

Donald Kuspit écrit dans *Art in America* : « Goodwin rend insupportables, voire nouvellement difficiles, à la fois la subjectivité de l'image et l'objectivité du matériau. Elle crée une ambiguïté éloquente dans la relation entre moyens matériels et vision artistique[2]. » Les œuvres de figures nageant ouvrent la voie à d'autres expérimentations de matériaux, le dessin devenant le principal moyen d'expression de Goodwin au cours des décennies subséquentes.

VERS LE FEU 1985

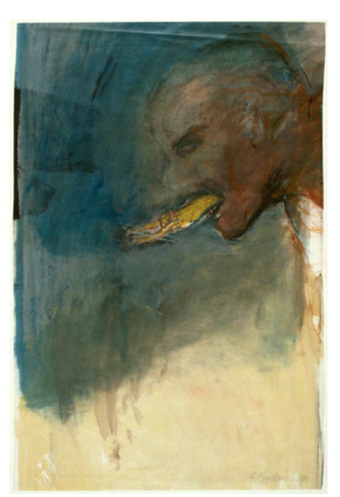


Betty Goodwin, *Moving Towards Fire* (*Vers le feu*), 1985
Huile et pastel acrylique, 700 x 1 250 cm
Montréal

Betty Goodwin réalise cette œuvre sur le site de l'exposition historique de 1985, *Aurora Borealis*, organisée dans un complexe commercial désaffecté du centre-ville de Montréal. L'exposition réunit plus de trente artistes de partout au Canada, notamment, Michael Snow (1928-2023), Jeff Wall (né en 1946), le collectif General Idea (actif 1969-1994), Geneviève Cadieux (née en 1955) et Vera Frenkel (née en 1938). Presque l'ensemble des artistes installent des œuvres récentes, dont beaucoup ne sont destinées à exister qu'au cours des treize semaines de l'événement, salué par la critique, qui deviendra à l'époque une mesure de la vitalité de l'art de l'installation au Canada. Dans le magazine *Maclean's*, Gillian MacKay qualifie l'exposition de « jalon en art contemporain[1] ».

La pièce de Goodwin traduit sa sensibilité aiguë aux attributs psychologiques et physiques de l'espace brut, de même que son intérêt renouvelé pour la figure. Sur les murs, elle réalise de grands dessins percutants, en incorporant les éléments architecturaux visuellement dominants de l'espace. Alors que nombre d'artistes auraient préféré un espace plus simple et plus propre, Goodwin réagit aux particularités de l'espace tel qu'elle le trouve, en intégrant ses compositions

murales pour l'unifier et l'animer. Elle considère ce projet comme une continuation de ses dessins de figures nageant, qui l'ont préparée à concevoir des personnages imposants à grande échelle.

GAUCHE : Betty Goodwin, *Il y a certainement quelqu'un qui m'a tuée* (ou *Je suis certaine que quelqu'un m'a tuée*), 1985, huile, pastel à l'huile, crayon gras et fusain sur papier calque, 50,5 x 65,3 cm, Musée d'art contemporain de Montréal. DROITE : Betty Goodwin, *Untitled [Moving Towards Fire]* (*Sans titre [Vers le feu]*), 1985, huile, pastel à l'huile, fusain, mine de plomb sur papier translucide, 75,2 x 50,7 cm (feuille), Musée des beaux-arts de l'Ontario, Toronto.

Goodwin se laisse inspirer par les tuyaux bien en vue qui traversent le plafond, des conduits d'énergie qui, bien qu'ils soient des parties exposées de l'infrastructure mécanique du bâtiment, pourraient être considérés comme un système organique vital au sein de l'œuvre. Goodwin fait naître une présence animée et corporelle en repensant le plus grand conduit, un conduit de chauffage gainé d'un matériau isolant argenté, qui semble provenir d'une salle mécanique voisine, et en peignant en rouge son joint courbé pour donner l'impression d'une plaie pansée. Mettant à profit les qualités spectaculaires inhérentes à l'espace, elle crée une atmosphère apocalyptique décrite comme étant étrangement menaçante ou rappelant celle d'une grotte.

La grande figure qui domine la scène est projetée à travers le mur tandis qu'une petite figure, jaillissant de sa bouche, est expulsée dans une violente expiration. Sur le côté gauche de cette composition, une forme rouge s'accroche au dos de la grande figure alors qu'elle est doublée ou dépassée sur la droite par de lourdes et épaisses jambes noires qui la poussent avec force à travers l'espace comme dans une fuite désespérée. Tel que décrit par le commissaire d'exposition et critique Robert Storr : « […] les deux parties de cette intrigante image composite sont animées d'un dynamisme absent des dessins plus limpides, teintés de mélancolie, qui les précédaient[2]. » La représentation d'un corps qui soutient, ou au contraire qui est repoussé vers le bas par un autre – un motif récurrent dans les dessins de Goodwin, tels que *Swimmers* (*Figures nageant*), 1984 – apparaît ici, soulignant la violence implicite dans les séries de dessins subséquentes où la figure est représentée comme le sujet de l'oppression.

CARBONE 1986



Betty Goodwin, *Carbon* (*Carbone*), 1986
Poudre de fusain, cire, pastel à l'huile, pastel, mine de plomb, huile et gesso sur aluminium galvanisé alvéolé, 275 x 975,6 cm
Musée des beaux-arts de Montréal

L'image ci-dessus est une vue d'installation de *Carbon* (*Carbone*) à la Galerie René Blouin, Montréal, 1986, photographie non attribuée.

Cette pièce est l'exemple le plus audacieux du travail de Goodwin qui propose un rendu sombre et opaque du corps contrastant avec la transparence des œuvres de la série de figures nageant et annonce l'attention croissante de Betty Goodwin pour l'inhumanité intraitable qu'elle observe dans le monde. Elle poursuit sa pratique du dessin tout en développant des projets de plus grande envergure. À la fin des années 1970, elle réalise de nombreuses œuvres représentant des passages, un thème qui se matérialise dans les trajectoires physiques de ses installations. Et, comme pour les petits rendus de figures nageant qui précèdent sa célèbre grande série Swimmers (Figures nageant), 1982-1988, elle conçoit et retravaille sans relâche sa manière d'approcher les sujets et les formes qui la préoccupent. Comme souvent lorsqu'elle s'engage dans une série, elle réalise de nombreuses œuvres intitulées *Carbone*.



Betty Goodwin, *Carbon* (*Carbone*), 1986, poudre de fusain, cire, pastel à l'huile, pastel, mine de plomb, huile et gesso sur aluminium galvanisé alvéolé, 275 x 975,6 cm, Musée des beaux-arts de Montréal. L'image ci-dessus est une vue d'installation de *Carbon* (*Carbone*), à droite, en face de *Soundsuit* (*Combinaison acoustique*), 2014, de Nick Cave, à gauche, et de *Incertitudes 1 et 2*, 2013, de Ying Gao, au centre, dans l'exposition *« Combien de temps faut-il pour qu'une voix atteigne l'autre? »* au Musée des beaux-arts de Montréal, du 11 septembre 2021 au 13 février 2022.

Alors qu'elle prépare cette œuvre, Goodwin note dans son carnet les mots « suie, cendres, odeurs de carbone », jouxtant des dessins rudimentaires de figures noircies[1]. L'anéantissement du corps, de vies humaines, est omniprésent dans cette œuvre, dans laquelle des corps grandeur nature semblent épouvantablement brûlés ou incinérés, et sont entremêlés avec des figures plus fragiles, spectrales. Elles tendent les bras et se cramponnent les unes aux autres, se plient et se soutiennent mutuellement comme dans une danse macabre. Les têtes et les visages sont absents ou sommairement évoqués, les corps devenant la force collective expressive de ce tableau. La solennité des œuvres de la série Carbon (Carbone) renvoie à plusieurs autres séries de dessins réalisées durant cette période, dans lesquelles des figures anonymes paraissent retenues et opprimées par des actes inhumains.

Goodwin crée *Carbone* en vue de sa première exposition à la Galerie René Blouin, qui coïncide avec l'inauguration de la galerie en septembre 1986. Cette œuvre en plusieurs parties occupe le mur le plus long de l'espace, constituant une seule composition dessinée en plusieurs panneaux. Pour l'exposition, l'artiste dessine également des figures pâles directement sur une colonne au milieu de la pièce, faisant de cet élément architectural le point d'appui subtil de son installation. Sur un mur adjacent, elle dispose un dessin non encadré, tout aussi éthéré, représentant une figure. Ensemble, ces œuvres forment un accompagnement en contrepoint au drame sombre de l'œuvre principale.

Quelques années plus tard, Goodwin discute de la relation entre la série Figures nageant, 1982-1988, et les œuvres de la série Carbone, 1986, exprimant son désir croissant de passer de la transparence visuelle à une sensation de densité et de lourdeur qui deviendra caractéristique des dessins plus tardifs. L'artiste est de plus en plus sensible à la prolifération d'images représentant des atrocités qui circulent dans les médias. Ses dessins subséquents expriment les thèmes de la torture et de l'interrogatoire, une thématique qui la préoccupe à l'heure où elle assimile les rapports sur l'oppression politique généralisée dans le monde.

SANS CESSE LA TERRE TREMBLE FAIBLEMENT 1988



Betty Goodwin, *Without Cease the Earth Faintly Trembles* (*Sans cesse la terre tremble faiblement*), 1988
Techniques mixtes sur film Transparga et barre d'acier sectionnée, 193 x 113 cm
Musée des beaux-arts de l'Ontario, Toronto

Un jeu de surface plane et d'éléments sculpturaux, comme on le voit dans cette œuvre, témoigne du désir de Betty Goodwin de pousser continuellement son art pour atteindre une présence physique et psychologique toujours plus palpable. Au milieu des années 1980, elle se concentre sur la réalisation de grands dessins et s'efforce de trouver des moyens d'expression plus matériels et plus directs. Les objets qu'elle collectionne dans son atelier lui servent d'inspiration, notamment des morceaux de ferraille brute et des barres d'acier qui l'intéressent pour leurs qualités immuables de force et de rigidité. Elle commence à trouver des manières d'incorporer ces éléments improbables dans des dessins : la forte solidité de l'acier sert à souligner la répétition hésitante des lignes de dessin caractéristiques de la main de l'artiste, une accumulation de gestes d'où émerge un sens de la vulnérabilité du corps. Goodwin considère ces objets métalliques comme des formes d'énergie qu'elle peut intégrer à l'acte de dessiner pour dépasser les limites de la représentation graphique bidimensionnelle.

Une fine tige d'acier est suspendue au centre de *Sans cesse la terre tremble faiblement*, caractéristique des tentatives de Goodwin d'aborder les thèmes de la torture et de l'enfermement en donnant une forme irréfutable à la brutalité. Elle regarde attentivement les journaux télévisés du soir et collectionne les coupures de presse et de magazines sur l'actualité, portant notamment sur les luttes politiques mondiales, comme la guerre civile au Salvador (octobre 1979-janvier 1992). Pourtant, les scènes de ces images photographiques auxquelles elle s'expose sont moins les sources de ses œuvres que l'impulsion qu'elle donne à l'intériorisation de leur signification et à l'exorcisation de leurs effets.





GAUCHE : Betty Goodwin, *Without Cease the Earth Faintly Trembles* (*Sans cesse la terre tremble faiblement*), 1988, techniques mixtes et acier sur papier, 233 x 140 cm, Musée des beaux-arts Beaverbrook, Fredericton. DROITE : Betty Goodwin, *Figure Lying on a Bench* (*Figure allongée sur un banc*), 1987, bâton à l'huile, mine de plomb sur film polyester translucide, avec barre d'acier, 30,4 x 21,7 cm (feuille), Musée des beaux-arts de l'Ontario, Toronto.

Le titre, qui apparaît dans le carnet de Goodwin en 1987 comme une citation non attribuée, implique une déstabilisation ou une menace subliminale implacable[1]. La figure semble avoir les bras liés, incapable de se protéger des coups, tandis qu'une large barre tracée en travers du cou obscurcit son visage, séparant métaphoriquement la tête du corps. La tige d'acier intégrée au milieu de la composition est accentuée par des lignes dessinées indiquant un champ de mouvement ou de vibration autour de la figure et évoquant la présence constante d'un danger près d'un corps sans défense. Dans cette œuvre et dans les dessins qui s'y rapportent, tels que *Figure Lying on a Bench* (*Figure allongée*

sur un banc), 1987, Goodwin réitère l'incapacité des représentations réalistes à incarner pleinement la gravité des événements. Plutôt que d'offrir une narration cohérente, elle exprime les excès dans une rencontre entre l'acier tridimensionnel solide et la surface transparente sur laquelle la figure plane délicatement. *Sans cesse la terre tremble faiblement* témoigne du désir de Goodwin de pousser le dessin au-delà de sa capacité descriptive muette.

SÉRIE NOTES D’ACIER 1988-1989



Betty Goodwin, *Steel Note [Everything is already counted]* (*Note d’acier [Tout est déjà compté]*), de la série Steel Notes (Notes d’acier), 1988
Acier, aimant, limaille métallique, peinture acrylique, 51 x 43,4 x 5,3 cm
Musée des beaux-arts de l’Ontario, Toronto

La série Steel Notes (Notes d'acier) de Betty Goodwin rappelle des bornes commémoratives. Elle évoque également le spectre de l'Holocauste qui commence à émerger plus clairement à ce stade de son travail.

En 1989, Goodwin est la créatrice choisie pour représenter le Canada à la 20e Biennale de São Paulo. France Morin – dont la galerie montréalaise éponyme a exposé les œuvres de Goodwin pendant deux ans, jusqu'à ce qu'elle quitte en 1983 pour diriger la galerie 49th Parallel à New York –, est alors conservatrice au New Museum de New York, et le Musée des beaux-arts du Canada la charge d'organiser la participation de Goodwin à la biennale. Outre plusieurs dessins, six pièces de la plus récente série de l'artiste, Notes d'acier, sont exposées à São Paulo. La force magnétique liant ces éléments composés de ferrite, tels des morceaux d'acier, des accumulations instables de limaille de fer, des fils et des clous, agit telle une métaphore illustrant comment un grand pouvoir peut être exercé de manière invisible. Dans ces œuvres, Goodwin griffonne des phrases énigmatiques de l'écrivain américain d'origine roumaine Elie Wiesel et du chimiste italien Primo Levi, tous deux survivants de l'Holocauste. Quatre ans plus tard, elle écrit ces phrases dans son carnet de notes, dans le contexte d'une citation du journal du ghetto de Varsovie de Stanislaw Rozycki[1].

De cette œuvre précise se dégage un lourd sentiment de futilité – « tout est déjà compté » -, comme s'il n'y a plus rien à faire et qu'il n'y a plus d'issue. Cette condition se manifeste dans la minuscule ouverture, semblable à un four, qui se trouve au centre d'une petite pièce d'acier, ainsi que dans la limaille de fer qui s'échappe d'une protubérance ressemblant à un entonnoir de cheminée, et qui évoque de la fumée qui s'envole : les références sont évidentes. D'autres œuvres de la série contiennent des expressions telles « one little gate [une petite porte] » et « Bestially Contrived Walls [des murs sauvagement conçus] », qui suggèrent la faible possibilité de pouvoir s'échapper. Le corps, un sujet qui préoccupe Goodwin depuis longtemps – que ce soit indirectement, comme dans sa série Vest (Gilet), 1969-1974, ou dans ses dessins – est absent de ses Notes d'acier, mais les thèmes connexes de l'enfermement et de la souffrance prédominent. L'intérêt croissant que porte Goodwin à la recherche de méthodes sculpturales susceptibles de transmettre la cruauté qu'elle observe dans le monde l'amène à expérimenter avec les aimants comme éléments principaux de cette série d'œuvres, succinctes et concentrées qui, à l'instar des dessins, sont essentiellement plates et graphiques[2].





GAUCHE : Betty Goodwin, *Bestially Contrived Walls* (*Murs sauvagement artificiels*) de la série Steel Notes (Notes d'acier), 1988-1989, ferrite, acier, limaille d'acier, pastel et cire sur acier, 52,1 x 40 x 3,1 cm, Musée d'art contemporain de Montréal. DROITE : Betty Goodwin, *It Is Forbidden to Print* (*Il est interdit d'imprimer*) de la série Steel Notes (Notes d'acier), 1988-1989, ferrite, acier, limaille d'acier, pastel et cire sur acier, 52 x 40 x 3,7 cm, Musée d'art contemporain de Montréal.

La force magnétique lie les compositions d'éléments de ferrite – morceaux d'acier, accumulations instables de limaille de fer, fils et clous – qui expriment métaphoriquement la façon dont un grand pouvoir peut être exercé de manière invisible. Goodwin déclare : « L'expression « "Steel Notes" connote, pour moi, une certaine façon de prendre des notes, une difficulté terrible à comprendre, à composer avec toutes ces informations pénibles que nous recevons et qui semblent ne laisser aucun espoir. L'acier me semble avoir la même impénétrabilité que certains de ces problèmes qui sont si accablants et si désespérés. J'ai intégré citations de différents écrivains à "Steel Notes", citations qui se trouvaient depuis longtemps dans mes carnets. J'ai trouvé un moyen de les utiliser pour dire ce que je voulais dire. […] j'estime que les aimants ont une aura magnétique et exercent aussi une pression incroyable[3]. » Le champ magnétique offre à Goodwin le moyen d'expression idéal pour introduire un élément de hasard ou de ténuité, aspects qu'elle recherche dans ses dessins. Comme dans l'ensemble de son œuvre, l'effet de ces petites pièces dépend d'un jeu de substance visible et de présence intangible. Notes d'acier marque une pause importante dans l'œuvre de Goodwin, et témoigne de sa recherche de nouveaux effets matériels et de méthodes inédites, qu'elle continuera de développer dans ses œuvres sculpturales subséquentes.

SANS TITRE (LA MÉMOIRE DU CORPS) 1993



Betty Goodwin, *Untitled [La mémoire du corps]* (*Sans titre [La mémoire du corps]*), 1993
Pastel à l'huile, mine de plomb et ruban adhésif sur film polyester, 63,5 x 97,2 cm
Musée des beaux-arts de l'Ontario, Toronto

Ce dessin est l'un des nombreux exemples où Betty Goodwin dépouille le corps jusqu'au squelette. Ici, sa représentation réductrice des os s'accompagne du petit dessin distinct d'une figure collée à côté de son sujet principal, comme un après-coup, pour évoquer l'esprit du défunt ou reprendre possession du corps qui a existé. À peine présent, ce petit corps est manifestement un ajout important pour Goodwin qui atteste de la nature typiquement additive de son processus lorsqu'elle conçoit l'œuvre achevée. La minuscule figure semble se trouver simultanément dans des phases de lutte et de relâchement, quelque part entre l'agitation contre la gravité et la flottaison, une posture qui rappelle la série Swimmers (Figures nageant), 1982-1988, ainsi que les figures flottantes trouvées dès les années 1960 dans ses carnets, alors qu'elle développe un vocabulaire corporel pour exprimer ses états d'âme.

En 1993, alors que la crise du sida a déjà atteint des proportions épidémiques, Goodwin, endeuillée par la mort de son assistant bien-aimé, Marcel Lemyre (1948-1991), des suites d'une maladie liée à cette condition, commence à se concentrer sur le corps. Après avoir assisté au déclin inexorable de Lemyre, puis l'avoir perdu, elle se tourne vers l'intériorité, écrivant dans un document non

daté de cette période : « Dans une maladie grave, quand le corps se dégrade, les os deviennent apparents sous une peau frêle et translucide – une image qui constitue le point de départ de cette série de dessins[1]. » La mémoire du corps réside dans les os. La structure squelettique perdure alors que les autres traces d'existence disparaissent. Goodwin s'efforce à nouveau de rendre palpable le sentiment de perte et d'absence qui a toujours hanté son travail, bien qu'elle ne recherche plus ici la matérialité dense qui caractérise souvent le corps dans ses dessins. C'est plutôt une légèreté intime et translucide qui distingue cette composition dépouillée de côtes isolées sur une grande feuille de papier. La qualité sobre, presque fugace, de l'image et les lignes descriptives rudimentaires que trace Goodwin incarnent le caractère éphémère de l'existence.



Betty Goodwin, *La mémoire du corps*, 1992, goudron, mine de plomb, bâtonnet à l'huile et collage sur pellicule Mylar translucide, 54,6 x 58,4 cm, Musée d'art contemporain de Montréal.

Goodwin donne le même titre, *La mémoire du corps*, à une vaste panoplie d'œuvres au cours de cette période, parmi lesquelles des pièces présentant les images d'une baignoire et d'un lit métallique austère, chacune évoquant des associations intimes avec le corps. Ces images proviennent de photographies illustrant un article conservé par Goodwin sur l'asile où le peintre néerlandais Vincent van Gogh (1853-1890) a été interné. Elle cherche alors différentes manières d'exprimer l'absence du corps. Dans plusieurs de ces œuvres, elle fait agrandir les photographies, les imprime sur Mylar, ce qui contraste avec la légèreté de ce dessin *Sans titre*, et elle dessine par-dessus, superposant des couches de bâton à l'huile, de cire, de lavis translucides et de fusain pour accentuer la présence mélancolique des lits et des baignoires vides. Dans la série intitulée La mémoire du corps, 1990-1995, Goodwin démontre une fois de plus sa formidable capacité à aller en profondeur, à creuser, comme elle dirait, en combinant ses méthodes jusqu'à ce qu'elle parvienne à des effets suffisamment forts sur les plans matériel et métaphorique pour correspondre à son investissement émotionnel dans les sujets qui s'imposent à elle.

SANS TITRE (NERFS N^{O} 1) 1993



Betty Goodwin, *Untitled [Nerves, No.1]* (*Sans titre [Nerfs n° 1]*), 1993
Huile, pastel, goudron et cire sur impression Cronaflex sur Mylar, 196,3 x 134,5 cm
Musée des beaux-arts de l'Ontario, Toronto

Cette œuvre tire son origine de clichés représentant une masse dense de racines que Betty Goodwin a pris lors de vacances en République dominicaine en 1992. « J'étais quelque part où l'océan avait repoussé la terre à un point tel qu'il avait créé une petite falaise, a-t-elle raconté à Robert Enright. Au sommet de la falaise, il y avait une forêt. Lorsque les arbres se trouvaient tout près du bord, on pouvait voir toutes les racines descendre. C'est de là que viennent les nerfs. J'ai aimé l'image. Je l'ai agrandie et j'ai travaillé à partir de là. Je l'ai revendiquée pour ce dont j'avais besoin[1]. »

Une version recadrée de cette photographie constitue la trace préliminaire à partir de laquelle elle extrapole plusieurs pièces semblables dans la série Nerves (Nerfs), 1993-1995. Dans ces œuvres, Goodwin transforme le système racinaire dense en une analogie du réseau sous-cutané des fibres nerveuses du corps, symbole de son énergie vitale. L'artiste tire parti de la couleur rouge terreuse caractéristique de nombre de ses œuvres et, dans certaines œuvres, elle ajoute des éléments métalliques pour donner forme à la fois à la matière vivante du corps et à son destin final dans la terre, lorsqu'elle commence à considérer le système dense de nerfs comme des artères vitales. Dessinant sur la photographie recadrée, elle allonge une figure pour son dernier repos, le long d'une ligne de démarcation qui définit le dessus et le dessous du sol, mais qui détermine aussi deux domaines – celui du corps physique et de son énergie interne, et celui du corps en tant que lieu de l'expérience et de la mémoire. La figure semble à la fois s'enfoncer dans la terre et être nourrie par elle dans un échange.





GAUCHE : Betty Goodwin, *Untitled [Nerves No. 5]* (*Sans titre [Nerfs n° 5]*), 1993, pastel à l'huile, goudron, cire et impression Cronaflex sur pellicule Mylar translucide, 131,6 x 196 cm, Musée d'art contemporain de Montréal. DROITE : Betty Goodwin, *Nerves No. 10* (*Nerfs n° 10*), 1993, pastel à l'huile, goudron et cire sur épreuve chromogène, 221,5 x 171,5 cm, Musée des beaux-arts de Montréal.

Comme elle l'a fait pendant des décennies, Goodwin collecte des images, des objets et des phrases tirées de divers textes qui se retrouvent souvent dans ses œuvres des années plus tard, comme dans *Sans titre [Nerfs n° 1]*. Ces éléments constituent une source d'inspiration, voire de provocation, et deviennent des matériaux concrets dans son travail. Dans les années 1990, Goodwin incorpore fréquemment des photographies agrandies imprimées sur Mylar comme base préliminaire à ses dessins. À cet égard, elle poursuit sa pratique qui consiste à répondre à des traces existantes. Cependant, elle recourt aussi à une méthode différente dans un processus de transformation qui aboutit à une nouvelle image[2].

Poursuivant la fusion de la photographie et du dessin dans cette phase de son travail, Goodwin démontre une fois de plus l'ouverture avec laquelle elle identifie les matériaux qui conviennent le mieux à sa conception du corps comme étant à la fois le site de notre corporalité vulnérable et le lieu de nos

états existentiels. Pour la première fois dans son œuvre, dans S*ans titre [Nerfs nº 1]*, le corps est au repos – il ne lutte pas pour maintenir sa verticalité ou pour flotter, il ne disparaît pas dans une fragilité spectrale, et ne se recroqueville pas dans une douloureuse posture d'auto-défense, il est simplement relâché dans un cycle de vie et de mort.



QUESTIONS ESSENTIELLES

Les innovations de Betty Goodwin dans le domaine des arts d'impression, notamment son usage inédit d'objets trouvés, sont très remarquées au début des années 1970, à une époque où l'assouplissement des catégories artistiques prend de l'ampleur. La vidéo, la performance, l'installation et les pratiques féministes remettent en question les définitions dominantes de l'art. Au cours des décennies qui suivent, l'approche originale de la figuration proposée par Goodwin lui assure une position d'exception à une époque où le corps devient un élément central des débats sociopolitiques, dans la foulée de la crise du sida. Une génération émergente d'artistes revient également à la figuration, souvent en réponse à la culture populaire et

en se servant de la photographie. La plus grande contribution de Goodwin tient dans l'importance qu'elle accorde au dessin en tant que moyen d'expression contemporain.

L'ARTISTE DANS LE MONDE

Goodwin est sans conteste une artiste qui travaille en atelier, le plus souvent seule, et elle protège scrupuleusement le temps qu'elle y passe. Souvent, elle retourne à ses carnets pour y puiser son inspiration, les phrases ou les images qu'elle y trouve devenant des points de départ pour de nouvelles pièces, et ce, alors même que le monde extérieur exerce une influence de plus en plus forte sur son esprit. Si elle est solitaire, Goodwin n'est pas recluse pour autant. Bien qu'elle ne soit jamais associée à un groupe ou à un mouvement artistique, elle s'intéresse vivement à ce que font les autres artistes, et elle est souvent présente lors d'événements artistiques sur la scène montréalaise. Goodwin est également curieuse de connaître le travail des artistes en dehors du Canada, comme en témoignent les notes et les clichés qu'elle prend en visitant des expositions au cours de ses fréquents voyages à New York et en Europe. De son côté, elle est vénérée par les jeunes artistes et lorsqu'on le lui demande, elle suit leur travail et leur accorde son soutien, notamment à Spring Hurlbut (née en 1952) et Jana Sterbak (née en 1955). L'impact important de ses grands dessins est également une source de validation pour d'autres artistes du Canada, notamment John Scott (1950-2022) et Shelagh Keeley (née en 1954), qui se consacrent principalement à cette forme d'art.

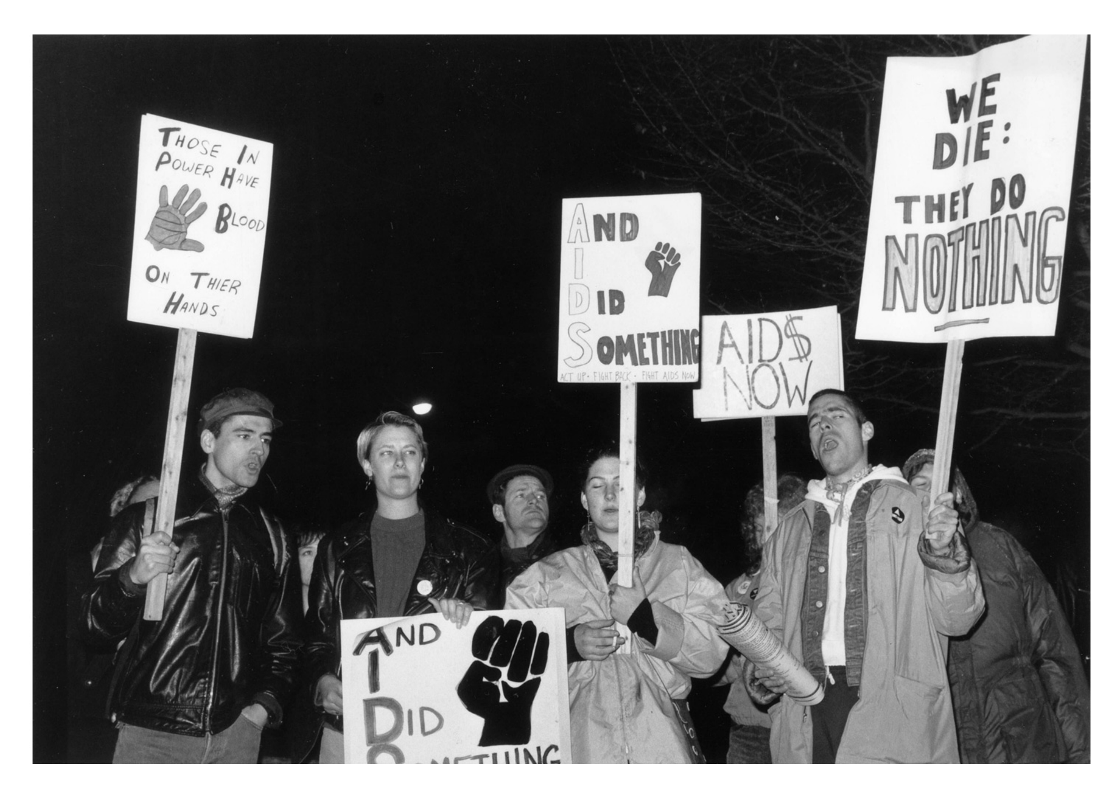


Betty Goodwin dans son atelier, années 1980, photographie non attribuée, Fonds Betty Goodwin, Bibliothèque et Archives Edward P. Taylor, Musée des beaux-arts de l'Ontario, Toronto.

Salah Bachir, l'un des principaux collectionneurs des œuvres de Goodwin, décrit sa première visite dans son atelier de l'avenue Coloniale, à Montréal, comme une expérience « bouleversante, presque comme un pèlerinage dans un sanctuaire intérieur[1] ». Plusieurs grandes tables au centre de la pièce accueillent des collections d'objets trouvés, soigneusement disposés, dont des pierres et de la ferraille, qui alimentent l'exploration du potentiel expressif des matériaux par l'artiste au sein d'un monde ordonné qui lui est propre. Entre ces tables, entourées de piles de publications, de coupures de presse et de photographies qu'elle conserve comme sources pour les informations et les images sur les événements mondiaux, Goodwin a disposé deux chaises, l'une pour elle-même afin d'observer son environnement et de contempler le travail en cours, l'autre pour les rares personnes qui visitent son atelier.

Bien qu'elle se soit toujours concentrée sur son art, à la fin des années 1980, Goodwin s'engage de plus en plus dans le monde extérieur, alors que la communauté artistique et la société dans son ensemble sont aux prises avec la crise du sida et les politiques de la sexualité et du corps qui en découlent. Son travail artistique se poursuit dans ce contexte et elle est très consciente des bouleversements sociaux et politiques qui remodèlent l'art et le monde autour d'elle. Ses dessins, dont *Two Hooded Figures with Chair, No. 2* (*Deux figures portant un capuchon et chaise, n° 2*), 1988, et *Figure with Chair, No. 1* (*Figure avec chaise, nº 1*), 1988, sont parmi les premiers à rendre compte de son habitude de suivre les reportages des médias du monde entier et de s'immerger dans la réalité des atrocités engendrées par la guerre et la famine, ainsi que dans les reportages sur la destruction vorace de l'environnement naturel.





GAUCHE : Betty Goodwin, *Figure with Chair, No. 1* (*Figure avec chaise, nº 1*), 1988, mine de plomb, pastel à l'huile et huile sur papier, 234 x 115 cm, collection de Salah Bachir et Jacob Yerex. DROITE : Manifestation d'ACT UP (AIDS Coalition to Unleash Power [Coalition contre le SIDA pour libérer le pouvoir]), Vancouver, 1990, photographie non attribuée, Archives de la ville de Vancouver.

Des dizaines d'années avant que la question ne devienne urgente, Goodwin rassemblait déjà des articles sur les effets du changement climatique. Ses documents contiennent également des coupures de presse montrant des troupeaux d'éléphants menacés d'extinction à cause du braconnage pour leurs défenses, ainsi que des articles sur la sécheresse et la pollution, le massacre de la place Tiananmen, le palais détruit du dictateur roumain Nicolae Ceaușescu à Bucarest, et la famine en Somalie[2]. Les sujets les plus divers retiennent l'attention de Goodwin et ces sources lui sont utiles pour revenir sur les maux du monde dans ses œuvres; l'artiste n'a jamais été du genre à abandonner. Même lorsque son écriture commence à se détériorer au début des années 2000, les mots « détermination » et « désespoir » continuent à apparaître dans ses carnets. Usant fréquemment de son prénom, Béla, dans ses pages, au fil des décennies, Goodwin se parle et s'efforce d'aller plus loin, de persévérer, d'être présente dans le monde lorsqu'elle sent que les circonstances personnelles et politiques deviennent trop difficiles à supporter. Si son art témoigne de plus en

plus d'un monde en déroute et souligne la fragilité de la vie, il ne se réduit toutefois pas à une complainte. Sa pratique est plutôt un moyen d'affronter des émotions complexes face à des événements sombres.

ENTRE POLITIQUE ET POÉTIQUE

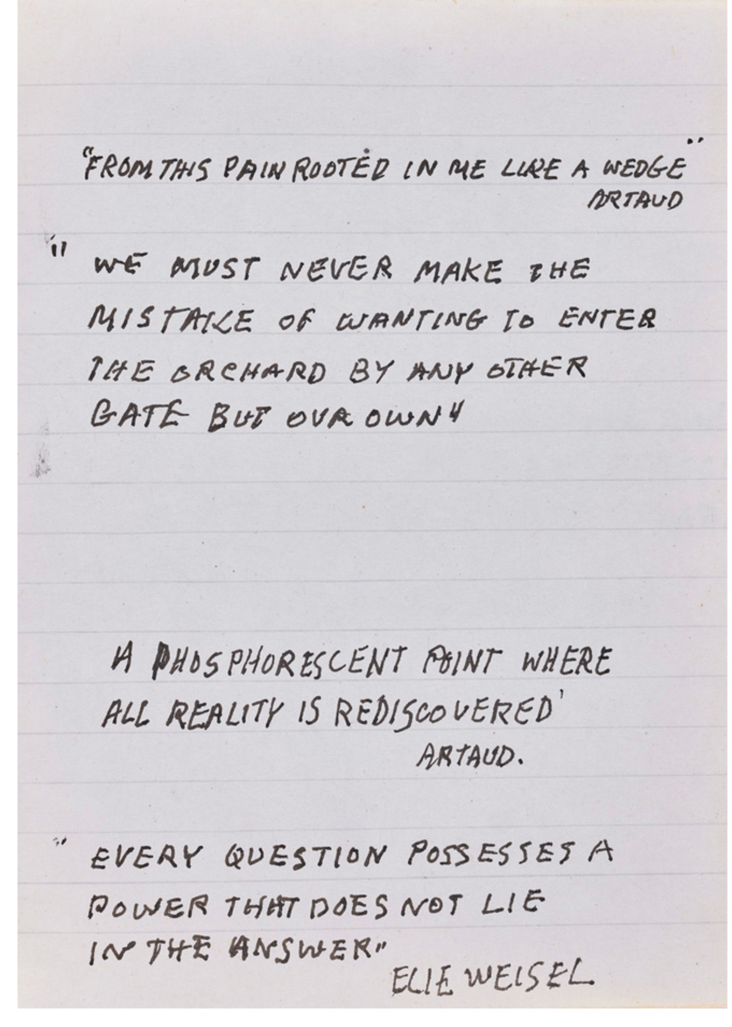
L'actualité influence l'art de Goodwin, mais ses méthodes et ses intentions diffèrent nettement de celles des artistes d'art contemporain qu'elle admire et avec qui elle ressent une affinité, comme les artistes des États-Unis, Nancy Spero (1926-2009) et Leon Golub (1922-2004), dont les œuvres sont ouvertement politiques et comportent des références spécifiques à la guerre du Vietnam et à l'holocauste nucléaire. Elle ne participe pas non plus activement au féminisme qui, par exemple, incite Spero à la création de son œuvre narrative épique en 1976, *Torture of Women* (*Torture des femmes*). Traitant de l'asservissement universel des femmes, cette toile est dérivée d'un rapport d'Amnistie internationale datant de 1975. Quelle que soit la manière dont Goodwin est affectée par l'agitation du monde extérieur, le pouvoir de son œuvre est ancré dans ses réactions émotionnelles aux événements plutôt que dans une position politique articulée. Son empathie naît d'une expérience personnelle douloureuse, mais l'impact de son travail, exploitant plusieurs moyens d'expression, réside dans sa capacité à canaliser des traumatismes plus larges et plus universels, sans faire appel à des récits spécifiques. Comme Spero, Goodwin se fait remarquer par le caractère direct et sans fard de ses images. Les deux femmes revendiquent la légitimité du papier et du dessin, malgré la conviction traditionnelle persistante selon laquelle la peinture est le moyen d'expression artistique le plus légitime : Goodwin, avec ses dessins surdimensionnés et d'une grande richesse sur le plan matériel, et Spero, avec son usage de l'impression à la main, du texte et du collage au cœur de rouleaux monumentaux.

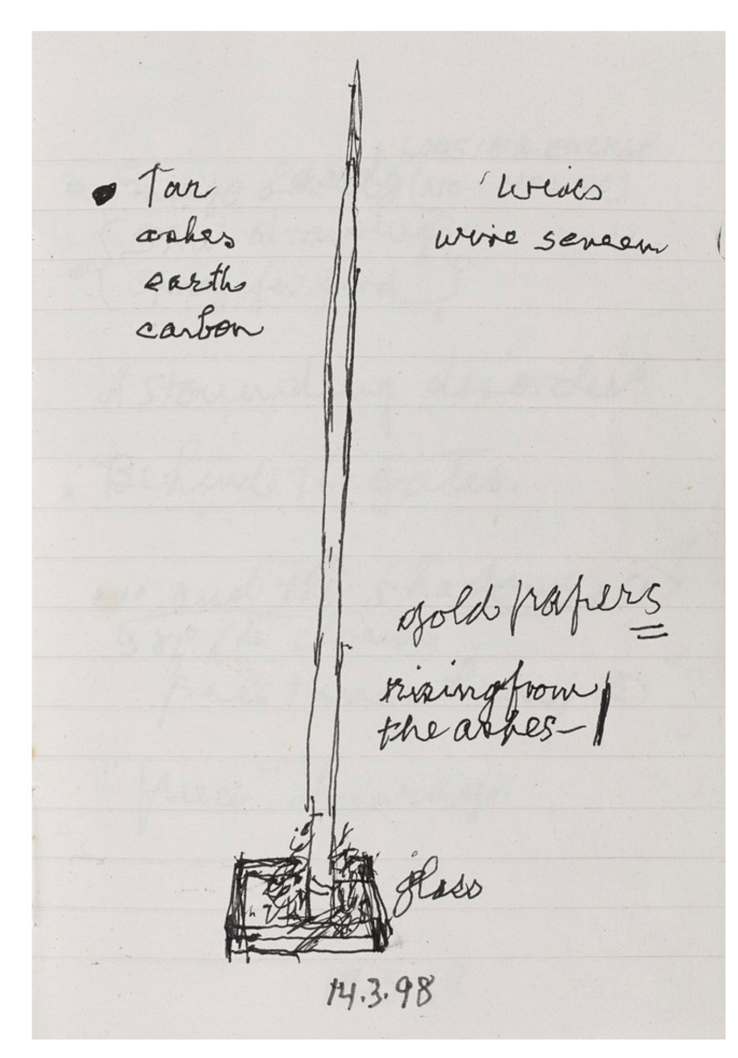




GAUCHE : Nancy Spero, *The Bomb* (*La bombe*), 1968, gouache et encre noire sur papier vélin, 86,5 x 69,3 cm, Musée des beaux-arts du Canada, Ottawa. © The Nancy Spero and Leon Golub Foundation for the Arts/Sous licence de VAGA at Artists Rights Society (ARS), NY/CARCC Ottawa 2024. DROITE : Leon Golub, *Interrogation III*, 1981, acrylique sur toile, 304,8 x 429,3 cm, The Broad Art Foundation, Los Angeles. © The Nancy Spero and Leon Golub Foundation for the Arts/Sous licence de VAGA at Artists Rights Society (ARS), NY/CARCC Ottawa 2024.

Goodwin inscrit fréquemment sur ses dessins des phrases tirées de ses lectures de textes modernes[3]. Elle s'identifie aux prédictions existentielles tragi-comiques des personnages de l'écrivain Samuel Beckett (1906-1989) et au réalisme expérientiel radical proposé par Antonin Artaud (1896-1948) dans son théâtre de la cruauté. Elle est également touchée par la poésie de la poétesse américaine et militante des droits de la personne, Carolyn Forcé (née en 1950), dont les mots capturent un monde en proie à la violence dictatoriale. Plus proche de son héritage juif, Goodwin se tourne souvent vers les écrits des survivants de l'Holocauste Elie Wiesel et Primo Levi. Bien qu'elle et son mari, Martin, ne pratiquent pas la religion juive, l'histoire de son peuple résonne en elle tout comme les histoires de cruauté et de mépris inhumain pour la vie qu'elle rencontre dans les nouvelles du soir[4].

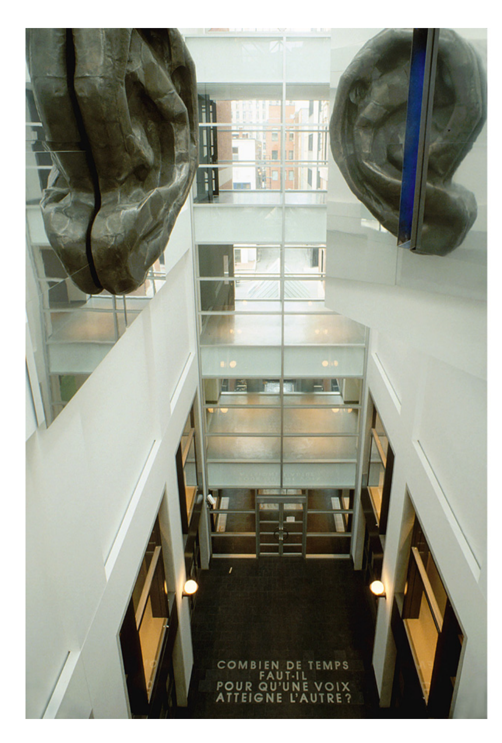




GAUCHE : Betty Goodwin, page du carnet de croquis/notes 107, 1991, Fonds Betty Goodwin, Bibliothèque et Archives Edward P. Taylor, Musée des beaux-arts de l'Ontario, Toronto. DROITE : Betty Goodwin, page 1 du carnet de croquis/notes 116, 14 mars 1998, Fonds Betty Goodwin, Bibliothèque et Archives Edward P. Taylor, Musée des beaux-arts de l'Ontario, Toronto.

Goodwin cite et recite des fragments de ces divers textes dans son art, notamment lorsqu'elle exécute *Triptyque*, 1990-1991, une commande d'art public réalisée pour le Musée des beaux-arts de Montréal, dans le pavillon Jean-Nöel Desmarais, où une grande oreille en bronze et une sorte de mégaphone se font face en hauteur sur les murs d'un atrium ressemblant à un passage, alors que des phrases tirées de Forché et de Wiesel sont inscrites sur le sol en contrebas[5]. Le vers d'un poème de Forché, « do you know how long it takes/any one voice to reach another [combien de temps faut-il pour qu'une voix atteigne l'autre] », est également paraphrasé dans plusieurs dessins, attestant de la préoccupation de Goodwin pour les voix non écoutées, et de la difficulté de faire entendre des communications urgentes ou dérangeantes.







GAUCHE : Betty Goodwin et Peter Lanken (architecte), *Triptyque*, 1990-1991, bronze, aluminium, acier inoxydable, néon, dimensions variables, Musée des beaux-arts de Montréal. DROITE : Betty Goodwin, *Savez-vous combien de temps faut-il pour qu'une voix atteigne l'autre*, 1985-1996, huile, pastel à l'huile, lavis, mine de plomb et peinture dorée sur papier, 59,1 x 78,1 cm, collection de Salah Bachir et Jacob Yerex.

Dans les années 1980, les œuvres textuelles à motivation politique prolifèrent dans le monde de l'art, comme en témoigne le travail de praticiennes telles Barbara Kruger (née en 1945) et Jenny Holzer (née en 1950), dont les œuvres, souvent à connotations féministes, mettent à nu les messages subliminaux de la publicité omniprésente destinée aux consommatrices et aux consommateurs et la domination d'une culture d'entreprise déshumanisante. Cependant, Goodwin ne se sert pas du texte de manière conceptuelle. Elle cite des phrases comme de brèves indications périphériques plutôt que comme des invocations. Elle ne filtre pas non plus ses réactions aux problèmes de l'époque en utilisant directement le langage. À l'instar de ses sujets figuratifs anonymes, les mots ne sont ni anecdotiques ni didactiques.

Goodwin hésite à attribuer un motif ou une signification à ses œuvres, préférant éviter les explications verbales qui pourraient réduire la complexité qu'elle souhaite transmettre. Elle se laisse guider par son processus expressif et stratifié, faisant confiance à la composition et à la confrontation puissante des matériaux pour susciter des sensations corporelles ou des tourments intérieurs. Dans *Rooted Like a Wedge* (*Enraciné comme un coin*), 1987, un triangle malveillant transperce le torse d'une figure; dans *Losing Energy* (*Perte d'énergie*), 1994-1995, la tête est détachée du corps et des fils de plomb s'échappent de la bouche[6]. La phrase complète d'Artaud qui frappe Goodwin commence par les mots « Cette douleur[7]… ». Cependant, Goodwin se fie à la force de son imagerie pour incarner la douleur. Elle préfère toujours laisser place à l'interprétation du public plutôt que de réduire son travail à des récits unilinéaires ou à une histoire personnelle. Le langage visuel distillé de Goodwin ne naît pas non plus d'une forme de plaidoyer; il donne plutôt forme à l'angoisse et à l'indignation d'une manière symbolique et matériellement chargée qui lui permet d'aborder des sujets que les mots ne parviennent pas à décrire de manière adéquate[8].





GAUCHE : À gauche : Betty Goodwin, *Carbon* (*Carbone*), 1987, bâton à l'huile, fusain, pastel, cire, lavis sur Geofilm, Musée des beaux-arts de Vancouver. Au centre et à droite : Betty Goodwin, *Rooted Like a Wedge* (*Enraciné comme un coin*), 1987, pastel à l'huile, fusain, pastel, cire et gouache sur Geofilm, deux panneaux : 307,5 x 132 cm et 283 x 239 cm, Musée des beaux-arts de Vancouver. Vue d'installation de l'exposition *Betty Goodwin: New Work* (*Betty Goodwin : nouvelles œuvres*) au New Museum, New York, du 11 septembre au 8 novembre 1987. DROITE : Betty Goodwin, *Losing Energy* (*Perte d'énergie*), 1994-1995, mine de plomb et lavis sur papier, plomb, 166 x 64,6 cm.

INCARNER LE CORPS EN DESSIN

Le corps, qu'il soit présent ou implicite, demeure le leitmotiv de l'œuvre de Goodwin. Il est palpable dans ses estampes de gilets, de chemises et de gants, et ressenti davantage comme une absence dans ses installations des années 1970; il apparaît avec un impact saisissant dans sa série Swimmers (Figures nageant), 1982-1988, où l'artiste élargit les dimensions de ses dessins par une figuration grandeur nature. Son attachement à la figure transcende la narrativité, au profit d'une incarnation profondément matérielle des réalités qu'elle-même a vécues dans sa vie personnelle, ainsi que des luttes menées dans le monde en général.

Dans ses dessins, appelés à devenir la contribution la plus importante de Goodwin à l'art contemporain, la figure devient le principal véhicule d'expression des thèmes de la mémoire, de la souffrance et de l'inhumanité. Reproduisant ses gestes à l'infini, Goodwin savoure la souplesse du moyen d'expression et la possibilité qu'il offre de recommencer, à plusieurs reprises. Elle efface et crée à nouveau à partir des traces restantes et, ce faisant, elle évoque à la fois la transformation et la réparation futures tout en luttant pour que les corps deviennent réalité. Dans des œuvres telles que *So Certain I Was, I Was a Horse* (*Si certaine que j'existais, j'étais un cheval*), 1984-1985, le mouvement répétitif de sa main met en scène la désintégration et l'émergence, une formation et une reformation insistantes. Les corps de Goodwin s'inscrivent au confluent de thèmes qui échappent à l'interprétation littérale, plus proches de la sensation que de la description.

Elle fait du dessin un moyen d'expression signifiant alors qu'il a longtemps été considéré comme une étape préparatoire à la réalisation d'œuvres plus abouties. Dans le catalogue accompagnant sa première grande exposition rétrospective au Musée des beaux-arts de Montréal, en 1987, le critique et

chercheur américain Robert Storr, alors conservateur au Museum of Modern Art de New York, revendique une place pour Goodwin, et en particulier pour ses dessins, parmi les artistes d'art contemporain qu'il considère comme appartenant à une tradition durable de l'expressionnisme, tels que Philip Guston (1913-1980), Louise Bourgeois (1911-2010), Nancy Spero et Leon Golub[9]. La reconnaissance que donne Storr au travail de Goodwin dans un contexte international est bienvenue. Il trouve ses dessins « d'un dynamisme peu commun dans leur conception et dans leur exécution [et comptant] parmi les rares œuvres canadiennes à attester, en y contribuant de façon notable, du renouveau d'un art figuratif nourri d'émotions, de provenance essentiellement européenne et américaine[10] ». Cependant, Storr met en garde contre la lecture de l'œuvre de Goodwin dans le contexte d'un néo-expressionnisme émergeant, qu'il dénonce comme étant d'« une facture délibérément crue[11] ». Les dessins de Goodwin, en revanche, sont « intimistes et d'un grand raffinement. On n'en retire pas une impression de crise ou de surcharge perceptuelle, mais bien plutôt celle d'un mal discret, d'un trouble continu, ambigu et toujours croissant[12] ».



Betty Goodwin, *So Certain I Was, I Was a Horse* (*Si certaine que j'existais, j'étais un cheval*), 1984-1985, huile, pastel à l'huile, pastel sec, fusain et mine de plomb sur papier calque, 323,5 x 327 cm, Musée d'art contemporain de Montréal.



À gauche : Betty Goodwin, *Passages*, 1981, fusain et pastel sur papier, 65,9 x 100,5 cm, Musée d'art contemporain de Montréal. Au centre : Betty Goodwin, *Dessin nº 8*, 1981, fusain sur carton, 163,5 x 101,6 cm, Musée d'art contemporain de Montréal. À droite : Betty Goodwin, *So Certain I Was, I Was a Horse* (*Si certaine que j'existais, j'étais un cheval*), 1984-1985, huile, pastel à l'huile, pastel sec, fusain et mine de plomb sur papier calque, 323,5 x 327 cm, Musée d'art contemporain de Montréal. Vue d'installation de l'exposition *Betty Goodwin : un aperçu de l'œuvre à travers la collection* au Musée d'art contemporain de Montréal, du 14 février au 27 avril 2003.

Les dessins de Goodwin, tels que *Porteur IV*, 1985-1986, témoignent d'une affinité avec le travail d'une artiste américaine plus jeune, Kiki Smith (née en 1954). Les corps de Smith sont, comme ceux de Goodwin, investis dans leur corporalité en tant que lieu ultime où résident la douleur, l'expérience et la mémoire, ainsi que le lieu où s'inscrivent nos vies socio-sexuelles. Smith, qui a également été personnellement affectée par une perte dévastatrice pendant la crise du sida, fabrique des corps et des parties de corps avec du papier, transformant ses qualités organiques en une délicate seconde peau. Au début des années 1990, alors que la crise du sida fait rage, Goodwin cherche également des moyens matériels pour transmettre une fragilité et un caractère éphémère similaires.





GAUCHE : Betty Goodwin, *Porteur IV*, 1985-1986, techniques mixtes sur Mylar, 97 x 152 cm, Galeries Roger Bellemare et Christian Lambert, Montréal. DROITE : Kiki Smith, *Sueño*, 1992, eau-forte et aquatinte, 59,6 x 125,1 cm (composition), 106 x 195,8 cm (feuille), Museum of Modern Art, New York.

TRAUMATISME ET ABSENCE

Les thèmes du traumatisme et de la perte sont évidents dans les premières œuvres de Goodwin. L'estampe *The Mourners* (*Figures endeuillées*), 1955, capture une scène collective de deuil. Le souvenir de la guerre est encore frais lorsqu'elle réalise cette image, et il ne fait aucun doute que Goodwin, qui a grandi dans un foyer juif, a été exposée à des récits de pertes déchirantes, y compris celui de l'Holocauste. Plus tard, alors qu'elle développe un langage visuel qui lui est propre, initialement ancré dans l'expérience personnelle douloureuse du deuil résultant de la mort prématurée de son père, elle est de plus en plus capable d'établir des liens viscéraux avec d'autres sphères complexes de lutte et de perte. La notion d'empreinte – de la mémoire, de la présence, de la vie – devient emblématique de sa pratique. Alors que les moyens d'expression qu'elle utilise évoluent, elle continue à s'intéresser, tout au long des cinq décennies de son activité artistique, à l'expression des traumatismes et des pertes. Nombre de ses œuvres signalent l'absence : le gilet comme substitut du corps, les espaces vides dont elle s'occupe de manière évocatrice dans ses installations, la baignoire, un vaisseau qui hante son travail dans les années 1990, comme dans *La mémoire du corps XVII*, 1991-1992, les formes de lits vides qui réapparaissent tout au long de son œuvre, y compris dans *Untitled [La mémoire du corps]* (*Sans titre [La mémoire du corps]*), 1995, ou la manière dont ses figures opprimées occupent un arrière-plan vide comme si elles étaient arrachées à l'oubli.



Betty Goodwin, *The Mourners* (*Figures endeuillées*), 1955, eau-forte, épreuve en noir, 19,3 x 30,5 cm (ensemble), 8,3 x 15 cm (image), Musée des beaux-arts de l'Ontario, Toronto.

Dans les dessins de Goodwin, les corps luttent pour exister contre leur propre fragilité[13]. Si les dessins semblent souvent hésitants, ses figures sont néanmoins insistantes. Fixer une image évanescente de façon répétée à travers plusieurs séries de dessins est, pour Goodwin, la façon de trouver une résolution à l'expression d'émotions ou de conditions trop lourdes et répandues pour les limites du langage ou d'événements spécifiques. Comme l'artiste allemand Joseph Beuys (1921-1986), qu'elle admire, Goodwin cherche un langage figuratif et matériel pour englober la vie reconstituée à partir de la destruction et du traumatisme.

Ce dernier thème est traité par l'entremise d'une nouvelle série d'objets dans ses œuvres des années 1990. C'est en lisant un article de magazine sur le peintre néerlandais Vincent van Gogh (1853-1890) que des photographies de lits et de baignoires dans l'asile où le peintre était interné retiennent son attention. Agrandis et imprimés sur Mylar, ces clichés constituent une base que Goodwin retravaille pour créer ses propres images, et elles se retrouvent dans un certain nombre d'œuvres de la vaste série La mémoire du corps . En 1992, elle réalise une sculpture d'un blanc immaculé, dotée d'une étroite ouverture elliptique, ressemblant davantage à un sarcophage qu'à une baignoire, mais trop étroite pour accueillir un corps. Intitulée *Sargasso Sea* (*Mer des Sargasses*), 1992, d'après le mystérieux banc d'algues qui flotte comme un continent dans le tourbillon des courants océaniques convergents, cette sculpture fantomatique est moins un contenant qu'un vide profond, une forme silencieuse, élégante et imposante symbolisant l'absence.





GAUCHE : Betty Goodwin, *Untitled [La mémoire du corps]* (*Sans titre [La mémoire du corps]*), 1995, bâton à l'huile sur épreuve à la gélatine argentique sur Mylar translucide, 161,3 x 115,8 cm, Collection McMichael d'art canadien, Kleinburg. DROITE : Betty Goodwin, *Sargasso Sea* (*Mer des Sargasses*), 1992, plâtre, bois et grillage, 119 x 248 x 27 cm, Musée des beaux-arts du Canada, Ottawa.

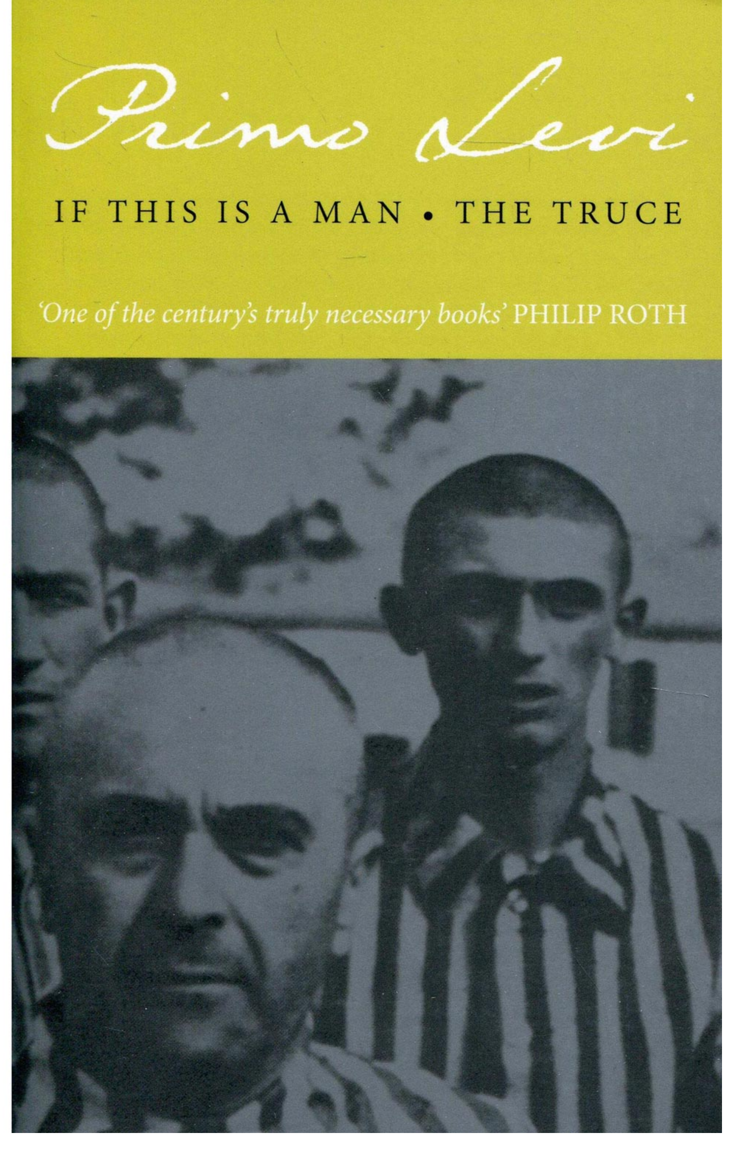
Au début des années 1990, Goodwin emploie également du fil de fer, du plâtre et des tiges d'acier pour créer des formes spinales indépendantes et éthérées, comme dans *Spine* (*Épine dorsale*), 1994. Dans ces sculptures blanches et dépouillées, la présence vestigiale du corps se traduit par une forme délicate et vulnérable, que Goodwin considère comme le centre nerveux du corps. *Épine dorsale* dépasse la description anatomique pour devenir une simple forme verticale en forme de javelot, hérissée de fils. Sans le corps, elle se tient seule, une mesure de l'existence qui réaffirme le paradoxe commun à l'œuvre de Goodwin de la force vitale et de la fragilité. De manière caractéristique, l'idée de la colonne vertébrale existe, sous forme de croquis rudimentaires, dans les carnets de Goodwin, des décennies avant qu'elle ne revienne la hanter.



Betty Goodwin, *Spine* (*Épine dorsale*), 1994, tige d'acier, gaze de plâtre, filament d'acier noir, 219 x 30 x 28 cm, Musée des beaux-arts du Canada, Ottawa.

Comme il est courant dans le processus de création de Goodwin, c'est une accumulation d'événements plutôt qu'un incident unique qui est à l'origine de son art. Le grand traumatisme collectif de l'Holocauste apparaît indirectement dans son œuvre. Elle ne se présente pas comme une artiste juive, et il ne fait aucun doute que le nombre croissant de décès dus au sida lui pesait également. Pourtant, au fil des ans, elle copie dans ses carnets de nombreuses phrases d'Elie Wiesel et de Primo Levi, dont les écrits traitent spécifiquement de l'Holocauste[14]. La citation de Levi « to erase great clusters of reality [effacer de grands pans de la réalité][15] » compte parmi ces phrases et, en 1996, elle conserve un article de fond du *New York Times Magazine* intitulé « The Holocaust Was No Secret [L'Holocauste n'était pas un secret][16] ». Son allusion la plus directe à cet abominable traumatisme et à cette perte se trouve dans son œuvre de 1995, *Distorted Event*s (*Événements déformés*), où une grande plaque d'acier est entièrement recouverte de séquences de chiffres, référence évidente à ceux qui étaient tatoués sur les bras des personnes détenues des camps de concentration. La plaque est adossée au mur, une pelle sinistre suspendue devant elle. Le message sombre de cette œuvre est réitéré dans la phrase creuse gravée sur l'une des petites plaques d'acier de sa série Steel Notes (Notes d'acier), 1988-1989 : « everything is already counted [tout est déjà compté] ».





GAUCHE : Betty Goodwin, *Distorted Events* (*Événements déformés*), 1995, peinture à l'huile, à la cire et à l'émail sur acier, et pelle, 213,4 x 123 x 20,3 cm, collection de Salah Bachir et Jacob Yerex. DROITE : Couverture de *If This Is a Man* et *The Truce*, de Primo Levi, traduit par Stuart Woolf (Londres, Abacus, 1986).

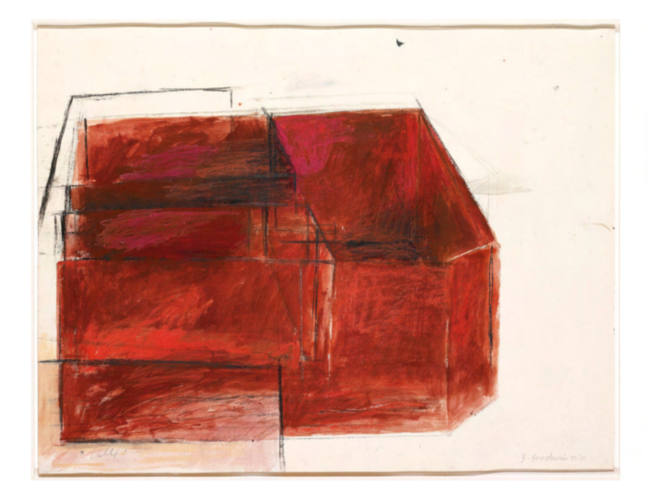
Dans sa vie comme dans son art, Goodwin a dû affronter les vicissitudes d'événements défavorables. En mai 1990, elle écrit en majuscules dans son carnet « DISCIPLINE PATIENCE ENERGY [DISCIPLINE PATIENCE ÉNERGIE][17] », des mots qu'elle s'adresse à elle-même, parfois en se servant de son prénom, Béla, et qu'elle répète à plusieurs reprises au fil des ans pour continuer à avancer dans son travail, quels que soient les obstacles qu'elle rencontre ou le marasme qu'elle endure dans son processus créatif. La thématique du temps la préoccupe, en particulier dans sa relation avec la perte. Elle est perceptible dans ses installations conçues au sein d'espaces abandonnés, et plus explicitement dans *Pulse of a Room* (*Le pouls d'une pièce*), 1995. Ici, trois énormes pendules représentent le passage des minutes et des heures sur un mur situé en face de deux petites pièces en acier qui évoquent un étrange sentiment d'enfermement, si ce n'est les chambres à gaz des camps de concentration elles-mêmes.



Vue d'installation de l'œuvre de Betty Goodwin, *Pulse of a Room* (*Le pouls d'une pièce*), 1995, dans l'exposition *Betty Goodwin: Signs of Life/Signes de vie* au Musée des beaux-arts du Canada, Ottawa, du 23 février au 12 mai 1996, photographie non attribuée, Bibliothèque et Archives du Musée des beaux-arts du Canada, Ottawa.

ESPACE ET TEMPS

Dès la fin des années 1970, à l'instar de ses pairs, comme Irene F. Whittome (née en 1942) et le duo composé de Martha Fleming (née en 1958) et de Lyne Lapointe (née en 1957), Goodwin s'intéresse aux espaces situés en dehors de la galerie ou du musée et recherche la plus grande liberté de mouvement, la variabilité d'échelle et la diversité des approches matérielles qu'offrent les milieux alternatifs[18]. Ses installations naissent de l'attention qu'elle porte aux éléments architecturaux existants, à la qualité de la lumière et aux utilisations préalables des espaces. Cette réimagination et cette animation de l'espace exigent un langage matériel pour lequel Goodwin développe ses propres techniques, notamment la construction d'interventions tridimensionnelles sous forme de passages. Elle procède à de subtiles modulations des surfaces en recourant à des combinaisons de gesso, de peinture, de crayon et de pastel à l'huile, qu'elle avait déjà explorées dans ses œuvres sur bâche.

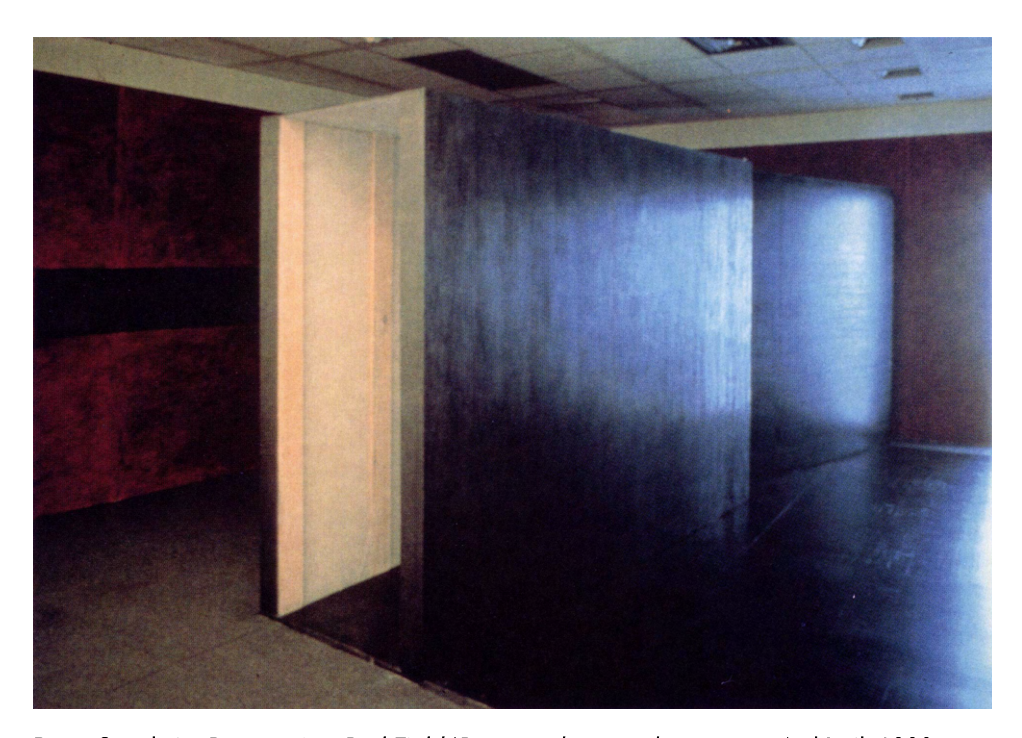




GAUCHE : Betty Goodwin, *Untitled [Mentana Street Project]* (*Sans titre [Projet de la rue Mentana]*), 1977-1980, fusain, craies, mine de plomb, aquarelle, gouache sur papier vélin, 50,8 x 66 cm, Musée des beaux-arts de l'Ontario, Toronto. DROITE : Betty Goodwin, *Tarpaulin #10 [Passage for a Tall Man]* (*Bâche n° 10 [Passage pour un homme grand]*), 1974-1991, techniques mixtes, 289,9 x 94,9 cm.

Le thème du passage fait allusion à la fois à la communication et à la progression inexorable du temps – le passage des vies dans des installations telles que *Mentana Street Project* (*Projet de la rue Mentana*), 1979, où Goodwin réagit à l'atmosphère d'abandon inhérente à un espace domestique vide. Décrivant ce projet, le commissaire d'exposition et critique Bruce Ferguson fait référence à l'essai remarqué de la théoricienne Rosalind Krauss intitulé « Sculpture in the Expanded Field[19] », publié la même année, dans lequel elle affirme que les frontières s'estompent à mesure que les artistes dépassent les limites matérielles traditionnelles de la sculpture, réalisant des œuvres qui interagissent avec le paysage ou l'architecture en utilisant des trajectoires étendues et des espaces successifs[20].

Écrivant en 1981 sur la relation entre l'art de la performance et l'art de l'installation, le critique et universitaire René Payant se penche sur les qualités temporelles que ces formes partagent et sur la manière similaire dont elles requièrent la participation de la personne spectatrice pour exister pleinement[21]. Il explique que l'installation de Goodwin au Musée des beaux-arts du Canada, *Passage in a Red Field* (*Passage dans un champ rouge*), 1980, invite implicitement le public à se promener à l'intérieur, notant que la photographie ne peut pas capturer l'œuvre complète, mais seulement la documenter à partir de plusieurs positions discrètes. Décrivant l'effet produit sur le public, il déclare : « Ne pourront donc parler de cette installation que ceux [et celles] qui l'ont effectivement « visitée[22]. » L'analyse minutieuse de l'œuvre de Goodwin par Payant montre comment, en plusieurs installations réalisées entre la fin des années 1970 et le milieu des années 1980, elle parvient à créer une expérience de l'espace palpable et profondément mémorable.



Betty Goodwin, *Passage in a Red Field* (*Passage dans un champ rouge*), détail, 1980, bois, acier, cire, mine de plomb, pigment, peinture et coton. Vue d'installation de l'exposition *Pluralities 1980 Pluralités* au Musée des beaux-arts du Canada, Ottawa, du 5 juillet au 7 septembre 1980, photographie de Brian Merrett, Bibliothèque et Archives du Musée des beaux-arts du Canada, Ottawa.

À cette époque, les formes réductrices et autoréférentielles qui caractérisent les œuvres minimalistes et la primauté des idées sur leur réalisation formelle, telle qu'incarnée par le conceptualisme, sont remplacées par un pluralisme des formes d'art. D'autres artistes du milieu montréalais testent également ces limites. Lyne Lapointe et Martha Fleming collaborent à des projets extraordinaires dans des bâtiments abandonnés, faisant revivre l'histoire socio-économique de lieux tels qu'une caserne de pompiers et un théâtre de style vaudeville. Leur *Musée des sciences*, réalisé en 1984 dans un ancien bureau de poste, présente une histoire du corps chargée de psycho-sexualité, jouée dans un environnement immersif où plusieurs récits, notamment des histoires féministes et lesbiennes, et le rôle de la science et des musées dans l'inculcation de représentations sexuées, sont étroitement tissés. Françoise

Sullivan (née en 1923), contemporaine de Goodwin, danseuse, chorégraphe et artiste visuelle qui a signé le manifeste *Refus global* des Automatistes en 1948, détache ses peintures du châssis, utilise des formats non traditionnels et réalise des assemblages qui traversent les espaces bidimensionnel et tridimensionnel.

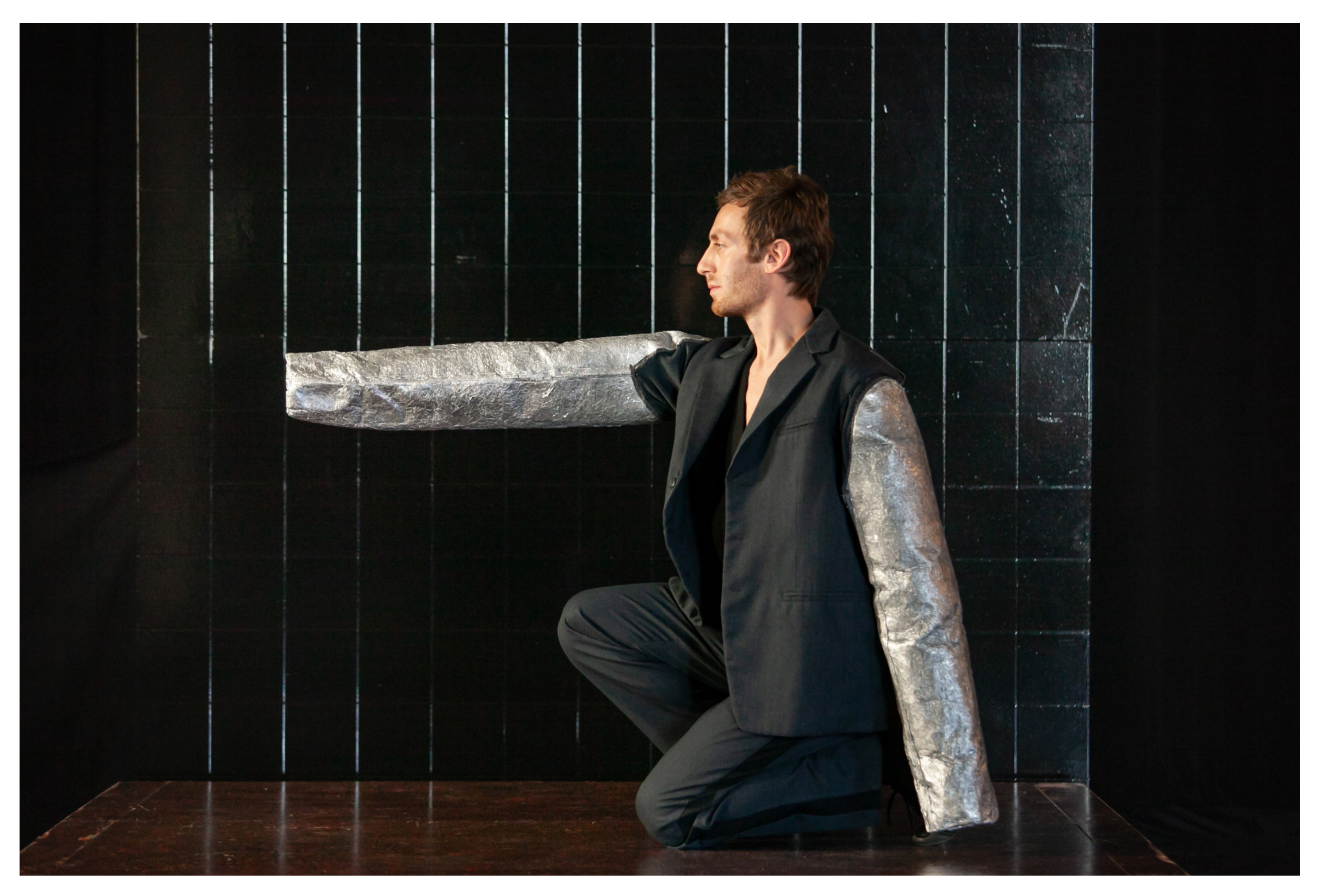




GAUCHE : Françoise Sullivan, *Tondo 7*, 1980, acrylique sur toile et roches, 174 x 214,7 x 96,5 cm, Banque d'art du Conseil des arts du Canada, Ottawa. © Françoise Sullivan/CARCC Ottawa 2024. DROITE : Betty Goodwin et Paul-Marie Lapointe, *Tombeau de René Crevel* (couverture), 1979, livre d'artiste composé de sept eaux-fortes de Betty Goodwin sur papier vélin chamois et de dix-neuf poèmes de Paul-Marie Lapointe dans un coffret en lin, 28,2 x 35,8 cm, Musée d'art contemporain de Montréal.

Alors que Goodwin construit un répertoire distinctif de matériaux et de thèmes dans son art, des écrivain·es et des chorégraphes sollicitent sa participation à plusieurs projets, ce qui témoigne de l'impact de son travail sur l'esprit interdisciplinaire de l'innovation artistique de son temps. Alors qu'elle travaille sur *Le projet de la rue Mentana*, 1979, le peintre Guido Molinari (1933-2004) lui suggère de collaborer avec l'écrivain Paul-Marie Lapointe (1929-2011) à une édition de poèmes qu'il a écrits en hommage à l'écrivain surréaliste français René Crevel (1900-1935). Pour cette édition du *Tombeau de René Crevel* (1979), Goodwin produit sept eaux-fortes à partir du plan de l'appartement de la rue Mentana. Avant de commencer ce projet, elle avait photographié des monuments funéraires au cours de ses voyages. Le thème prononcé de la tombe dans ses observations permet de faire le lien avec le projet d'édition de poèmes de Crevel, dans lequel le mot « tombeau » se dédouble en français pour signifier à la fois la tombe et un hommage sous la forme d'un poème ou d'une pièce musicale.

En 1992, le danseur et chorégraphe Paul-André Fortier (né en 1948), qui a également travaillé avec Françoise Sullivan, est inspiré par l'art de Goodwin et collabore avec elle pour sa performance solo *Bras de plomb*, 1993. Goodwin crée à la fois le décor et une paire de bras en plomb portés par le danseur, qui étendait ses bras vers le sol et les laissait s'alourdir par l'attraction gravitationnelle contre la légèreté du corps en mouvement[23].



Simon Courchel interprétant la pièce de Paul-André Fortier, *Bras de plomb*, 1993, arborant une paire de bras en plomb créée par Betty Goodwin, à l'Agora de la danse, Montréal, 2011, photographie de Robert Etcheverry.



STYLE ET TECHNIQUE

La carrière artistique de Betty Goodwin démarre lentement, sans les rigueurs d'une éducation formelle en beaux-arts. Mais le fait d'être autodidacte contribue sans doute à l'ouverture d'esprit avec laquelle elle expérimente une panoplie de matériaux, techniques et moyens d'expression. Elle puise ses influences dans les œuvres de Bruce Nauman et de Joseph Beuys ainsi que dans les écrits de Samuel Beckett et de Primo Levi. Sans se limiter à un seul format ou à l'adoption d'un seul moyen d'expression, Goodwin exploite l'objet trouvé, le texte et la photographie. Tirant parti de méthodes qu'elle développe minutieusement, à tâtonnements, elle crée le vocabulaire visuel unique qui définit son travail.

UNE SOIF D'EXPÉRIMENTATION

Dans des notes prises au début des années 1990 pour une présentation sur l'évolution de son œuvre, Goodwin griffonne les noms d'artistes qui l'intéressent. Cet éventail révèle son attirance marquée pour des thèmes et des matériaux spécifiques, plutôt que pour des moyens d'expression ou des styles. Elle cite notamment les peintres Philip Guston (1913-1980), qui s'est détourné de l'abstraction pour réaliser des œuvres répondant aux bouleversements sociaux et politiques de la fin des années 1960, Max Beckmann (1884-1950), qu'elle admire depuis longtemps et dont l'imagerie de plus en plus violente exprime la montée du nazisme dans les années 1930, ainsi que Mario Merz (1925-2003), dont les œuvres évoquent l'énergie innée de la matière organique et inorganique à travers différents moyens d'expression[1]. Dans l'art de Bruce Nauman (né en 1941), la diversité des possibilités matérielles et la gamme d'émotions fortes qu'il suscite sont également une source d'inspiration pour Goodwin. On retrouve l'œuvre de ce dernier dans la collection de clichés instantanés qu'elle prend lors de ses voyages et, des années plus tard, en 2000, alors qu'elle est immergée dans les nouvelles quotidiennes des atrocités commises dans le monde entier. Elle se reconnaît dans la position de Nauman face à ces atrocités; elle le cite dans son carnet : « Mon travail naît de la frustration que m'inspire la condition humaine. Et de la façon dont les gens refusent de comprendre les autres. Et combien les gens peuvent être cruels les uns envers les autres[2]. »





GAUCHE : Bruce Nauman, *Life, Death, Love, Hate, Pleasure, Pain* (*Vie, mort, amour, haine, plaisir, douleur*), 1983, néon, 180 cm (diamètre), Museum of Contemporary Art, Chicago. DROITE : Joseph Beuys, *Stuhl mit Fett* (*Chaise avec graisse*), 1963, bois, cire et métal, 100 x 47 x 42 cm, Hessisches Landesmuseum Darmstadt, Allemagne.

Cependant, Joseph Beuys (1921-1986) demeure en tête de liste parmi les artistes qui intéressent Goodwin. Le charismatique créateur allemand est pour elle une figure importante depuis les années 1970, quand elle découvre son travail pour la première fois. Elle admire son utilisation de matériaux non artistiques ayant de fortes associations affectives, tels que le feutre et la graisse, et dont la physicalité rappelle le corps, ce qui permet de comprendre le sens de l'œuvre de manière émotionnelle et expérimentale. « Ce que Goodwin partage avec Beuys, écrit le critique Georges Bogardi, c'est la liberté de sauter par-dessus les catégories et l'emploi elliptique de l'image pour suggérer les émotions plutôt que pour en donner une explication ou une représentation. Goodwin et Beuys réussissent cela parce qu'ils possèdent une empathie viscérale pour les matériaux, une compréhension instinctive des connotations déjà présentes dans le matériau brut, avant même que la main de l'artiste ait commencé à le façonner[3]. »

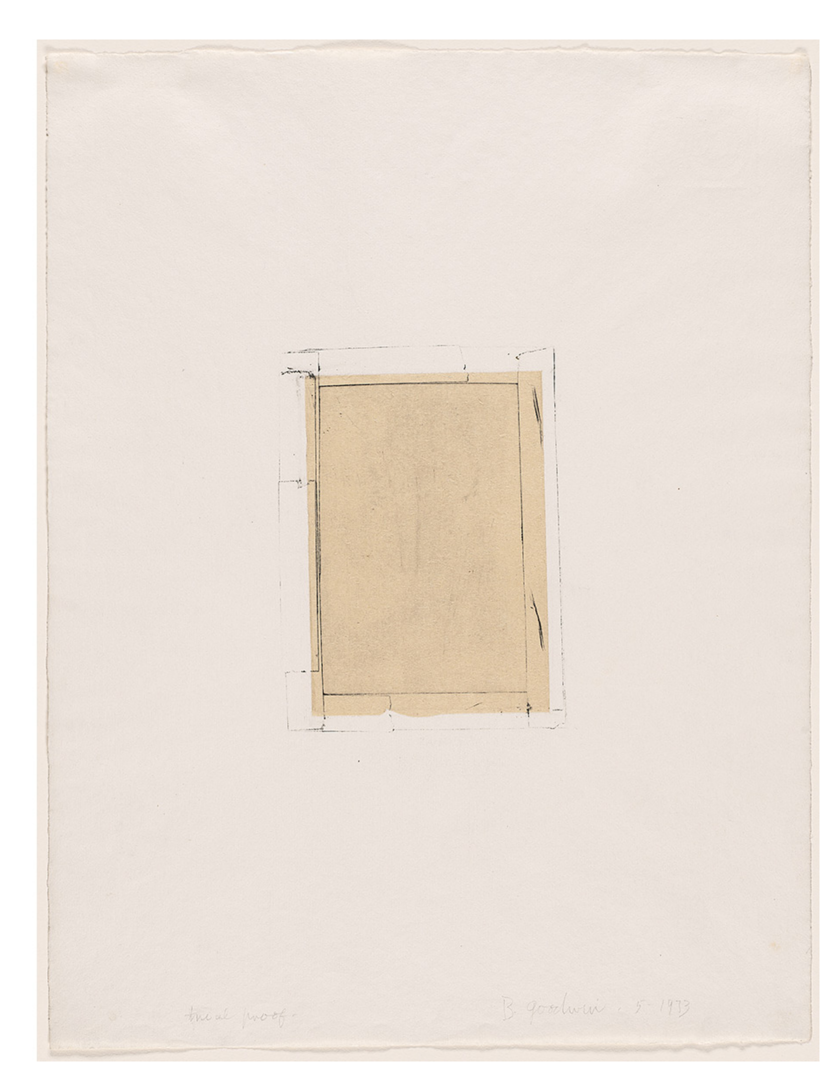


Betty Goodwin, *Tarpaulin No. 2* (*Bâche nº 2*), 1974-1975, gesso et crayon sur bâche, corde, fil de fer, œillets et tube d'acier, 299 x 252,5 cm (bâche), 290,5 cm (tube d'acier, longueur), Musée d'art contemporain de Montréal.

Goodwin fait preuve d'une grande finesse dans le choix des matériaux et d'une volonté d'expérimenter tout au long de sa pratique. L'innovation permanente et la recherche d'une matérialité expressive – qu'il s'agisse d'estampes, de dessins ou d'installations – découlent en partie de sa conviction qu'une image ne pourra jamais traduire de manière adéquate la complexité omniprésente de la condition humaine, une question qui exerce chez elle un attrait inexorable.

Son désir de créer une plus grande résonance visuelle émerge très tôt en carrière, dès le début des années 1970, dans les transformations matérielles qu'elle effectue pour la série Vest (Gilet). Sur une période de trois ans, elle passe de la gravure à des amalgames de gravures et de dessins, puis au moulage en plâtre et au collage. Comme aboutissement de cette démarche, elle dispose dans une vitrine plusieurs gilets enfouis dans la terre qu'elle révèle telles des couches sédimentaires. Au cours de cette période, elle tire aussi des estampes de plusieurs autres objets trouvés et passés sous presse, notamment *Gloves One* (*Gants nº 1*), 1970, et *Nest with Hanging Grass [Nest Six]* (*Nid avec herbe suspendue [nid nº 6]*), 1973.





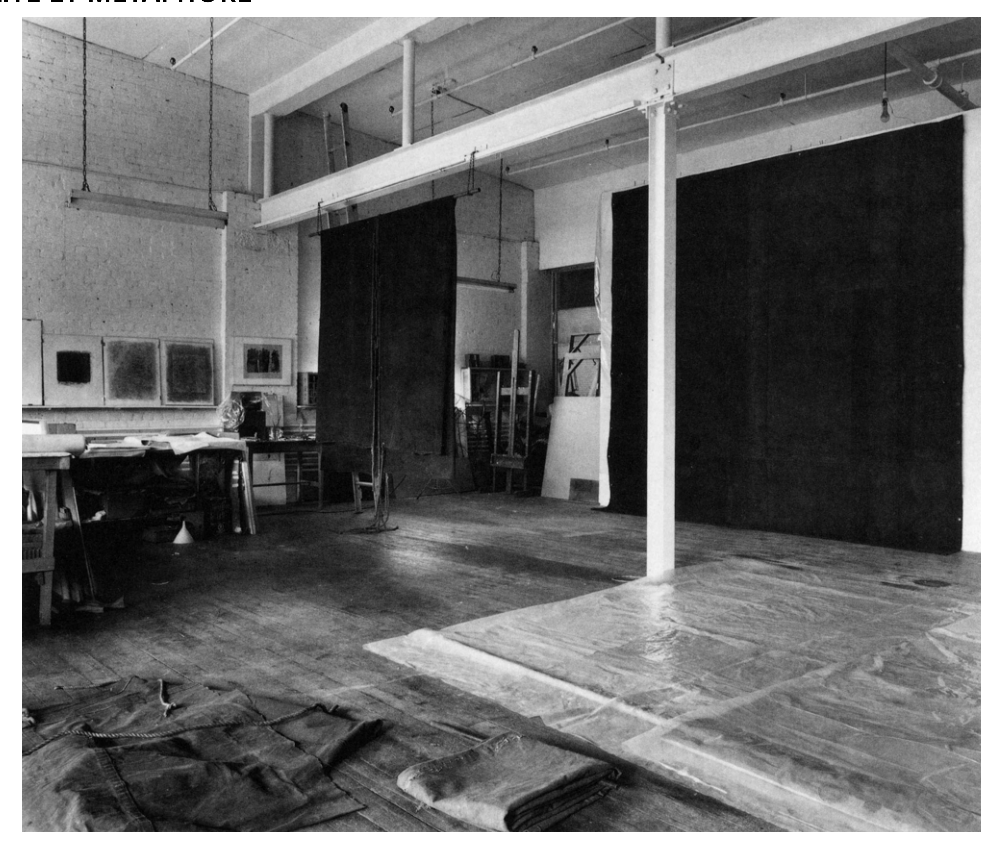
GAUCHE : Betty Goodwin, *Vest Earth* (*Gilet terre*), 1974, techniques mixtes, 99 x 58,5 x 11,5 cm, collection Gaétan Charbonneau/Succession Betty Goodwin. DROITE : Betty Goodwin, *Note One* (*Note nº 1*), 1973, planche avec ruban adhésif, papier japon laminé sur papier vergé, 52 x 39,9 cm (découpé à l'intérieur de la planche), 20 x 14,6 cm (image), Musée des beaux-arts du Canada, Ottawa.

Goodwin commence à rechercher des procédés de gravure plus complexes et plus variés lorsqu'elle compose sa série d'eaux-fortes Notes, de 1973 à 1974, notamment par l'usage de techniques comprenant de la superposition, et qui laissent présager ses choix plus radicaux à venir en termes de matériaux. En combinant du papier laminé et des matériaux qui marquent la surface, tels que du ruban adhésif, des agrafes et du fil de fer, elle crée des images dépouillées et ténues qui semblent à peine tenir ensemble, telles que *Note One* (*Note nº 1*), 1973. La conservatrice Rosemarie Tovell décrit la complexité du processus lorsqu'elle parle de *Note nº 1* de Goodwin : « Elle colle une feuille de papier japon sur du papier blanc. Puis, avec du ruban adhésif, elle fixe une planche de cuivre, de même format que la feuille de papier japon, sur une autre planche

plus grande que le papier blanc. Elle enduit d'encre la petite planche sur laquelle se trouve le ruban adhésif, puis essuie presque toute l'encre et imprime la feuille de papier japon. En regardant l'estampe, on a l'impression que le papier japon – la « note » – est fixé au papier blanc avec du ruban adhésif[4]. »

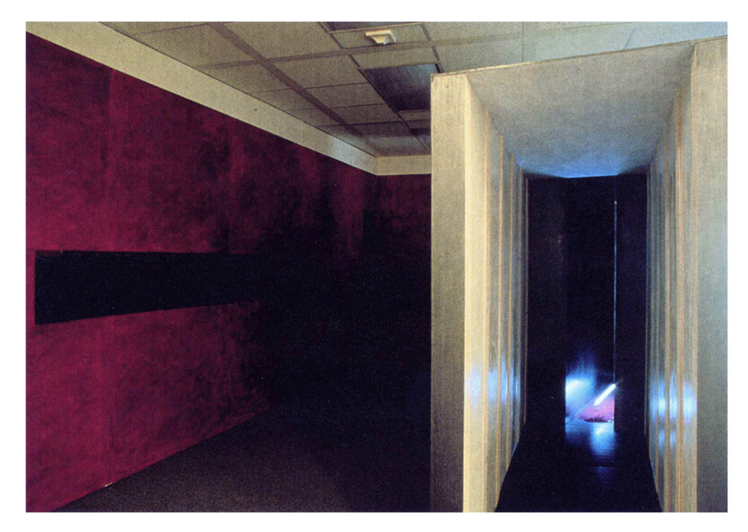
AU-DELÀ DE LA GRAVURE : MATÉRIALITÉ ET MÉTAPHORE

Abandonnant les limites techniques de la gravure, Goodwin se permet l'utilisation d'une gamme de matériaux de plus en plus large. Ses manipulations de bâches usagées, au milieu des années 1970, comme on peut le voir dans *Tarpaulin No. 3* (*Bâche nº 3*), 1975, marque une phase charnière d'expérimentation avec l'échelle et une volonté de se distancier des matériaux d'art conventionnels. Déjà attirée par les traces de vie persistantes, elle modifie la perception d'espaces désaffectés dans ses installations, en y ajoutant ses propres interventions structurelles. La critique Nancy Tousely a déclaré que l'expérience de la première installation de Goodwin dans un musée, *Passage in a Red Field* (*Passage dans un champ rouge*), 1980, donnait l'impression d'être dans une peinture[5], alors que la critique Chantal Pontbriand affirme que cette œuvre est une peinture testée jusqu'à ses limites[6]. Ces commentaires témoignent du fait que la main de Goodwin est évidente sur les surfaces qu'elle enrichit de tout un registre de marques et d'effets picturaux.



L'atelier de Betty Goodwin sur le boulevard Saint-Laurent avec une bâche en préparation sur le sol, Montréal, 1975, photographie de Betty Goodwin.

Goodwin introduit également l'acier, la cire, les pigments bruts et les néons dans *Passage dans un champ rouge*, des matériaux évocateurs qui rappellent le dynamisme alchimique présent dans le travail des artistes qu'on associe, à l'époque, au mouvement européen Arte Povera. À l'intérieur d'un passage construit, elle improvise pour créer une translucidité laiteuse, parvenant à ses fins avec de la paraffine ordinaire, celle employée pour sceller les pots de confiture. Elle fait fondre des centaines de kilos de ces tablettes de cire domestiques dans une friteuse de cuisine. Pour le *Mentana Street Project* (*Projet de la rue Mentana*), 1979, elle tapisse d'argile un passage, créant un corridor gris mat et froid, tandis qu'en contraste, elle recouvre l'extérieur d'une peinture dorée lumineuse. Dans une autre pièce, Goodwin draine la vitalité des murs en plâtre en traçant laborieusement à la mine de plomb sur leur surface, comme pour suggérer le frottement d'une image en relief existante.





GAUCHE : Betty Goodwin, *Passage in a Red Field* (*Passage dans un champ rouge*), détail, 1980, bois, acier, cire, mine de plomb, pigment, peinture et coton. Vue de l'installation de l'exposition *Pluralities 1980 Pluralités* au Musée des beaux-arts du Canada, Ottawa, du 5 juillet au 7 septembre 1980, photographie de Brian Merrett, Bibliothèque et Archives du Musée des beaux-arts du Canada, Ottawa.
DROITE : Betty Goodwin, *The Mentana Street Project* (*Le projet de la rue Mentana*), détail, 1979, plâtre, mine de plomb et cire sur les murs, Montréal.

Les grands projets de ce type invitent à expérimenter des méthodes et des matériaux, et Goodwin transpose cet esprit d'invention dans son approche pour ses grands dessins. La cire, le fusain, le pastel, la mine de plomb, le bâton à l'huile et les lavis de couleur se retrouvent en combinaisons dans les dessins qui, plus tard, feront sa renommée. Elle intègre la lourdeur des barres d'acier dans certaines de ses compositions, fusionnant de manière improbable la solidité, le poids et la force du métal avec la légèreté du papier pour souligner la vulnérabilité des corps qu'elle représente.

La série Swimmers (Figures nageant), 1982-1988, présente plusieurs défis techniques, dont le moindre n'est pas ses dimensions ambitieuses. Ces dessins, désormais célèbres, le sont, non seulement pour leur taille et la présence saisissante des corps, mais aussi pour la capacité de l'artiste à rendre l'effet visuel de l'eau comme un milieu enveloppant. Plusieurs manuels de sauvetage de la Croix-Rouge et des photographies de son mari, Martin, nageant dans la rivière près de leur maison de Sainte-Adèle, se trouvent parmi les documents de Goodwin de cette période. Elle les a manifestement étudiés pour comprendre la posture des corps qui flottent ou se noient et ceux des personnes qui les sauvent, représentant parfois deux figures dans les dessins qui en résultent.



Betty Goodwin, *Swimmers* (*Figures nageant*), 1983, huile, mine de plomb, aquarelle, crayon gras et gouache sur papier, 41 x 54 cm, Musée d'art contemporain de Montréal.

Alors qu'elle achève une série de dessins plus modestes dans lesquels les figures qui nagent se déplacent dans l'eau de manière plus conventionnelle, Goodwin travaille également sur de vastes feuilles de papier, les plus grandes

qu'elle peut se procurer; elle les imbibe d'essence de térébenthine pour leur donner un degré de transparence qui engloutit la figure dans un champ aquatique. Comme elle passe des jours à inhaler les vapeurs de la térébenthine, son utilisation abondante a bientôt des effets néfastes sur sa santé. Après des recherches approfondies, elle trouve les dimensions et la transparence qu'elle recherche dans des rouleaux de Mylar et d'autres matériaux translucides similaires fabriqués dans des dimensions plus grandes que le papier standard et dont les architectes se servent pour les plans de grand format. Alors que le dessin devient son principal moyen d'expression, Goodwin continue à combiner les matériaux, introduisant de la poussière de charbon et du goudron pour assombrir ses figures et mieux transmettre la gravité des circonstances émotionnelles et physiques; cette approche est évidente à la fois dans la série Carbon (Carbone), 1986, et dans la série Distorted Events (Événements déformés), qu'elle développe de la fin des années 1980 jusqu'aux années 1990. Goodwin fait également agrandir et imprimer sur du Mylar photosensible des photographies qui l'ont inspirée, afin de les utiliser comme base initiale pour créer ses propres images avec des peintures et des bâtons à l'huile, comme dans la série Nerves (Nerfs), 1993-1995.



Betty Goodwin à l'œuvre, années 1980, photographie non attribuée, Fonds Betty Goodwin, Bibliothèque et Archives Edward P. Taylor, Musée des beaux-arts de l'Ontario, Toronto.

LES OBJETS TROUVÉS

La pratique de Goodwin, qui consiste depuis toujours à collectionner des objets ordinaires lui plaisant et à les arranger avec un plaisir esthétique évident, se reflète dans sa maison et son atelier. Au cours des vingt dernières années de sa vie, son milieu spécialement aménagé lui donne l'espace nécessaire pour exposer ses collections sur de grandes tables, où elle les dispose, classées en catégories informelles, et où elle peut ajuster les relations entre les objets au fur et à mesure qu'elle les observe au fil du temps. Elle parle souvent d'absorber l'aura de ces objets – une gamme aussi variée que des pierres, des morceaux de métal et de fil de fer cassés, des os, des oiseaux morts et un gant de cuir rétréci au lavage. Les collections de Goodwin fonctionnent comme une sorte de bibliothèque matérielle, une source de récits cachés ou de connaissances subliminales dans laquelle elle peut puiser lorsqu'elle sent un lien avec l'œuvre qu'elle est en train de réaliser à proximité.





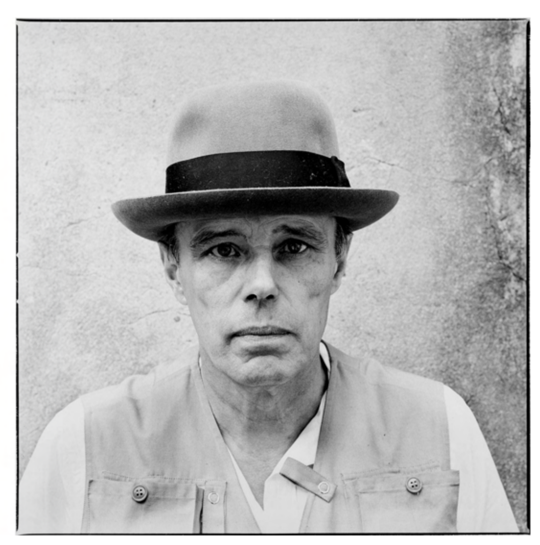
GAUCHE : Geoffrey James, *Untitled* (*Sans titre*), de la série Betty Goodwin's Studio (L'atelier de Betty Goodwin), 1994, impression jet d'encre sur papier Canson, 27,9 x 27,9 cm (image), 48,3 x 33 cm (papier), 1994, Galeries Roger Bellemare et Christian Lambert, Montréal. DROITE : Geoffrey James, *Untitled* (*Sans titre*), de la série Betty Goodwin's Studio (L'atelier de Betty Goodwin), 1994, impression jet d'encre sur papier Canson, 27,9 x 27,9 cm (image), 48,3 x 33 cm (papier), 1994, Galeries Roger Bellemare et Christian Lambert, Montréal.

Pour Goodwin, la présence du submergé, plutôt que du manifeste, émet une énergie particulière, une latence qu'elle cherche à créer dans son œuvre. C'est cet intérêt pour les contenus inconnus ou partiellement révélés qu'elle explore dans ses eaux-fortes de colis, comme *Parcel Seven* (*Colis nº 7*), vers octobre 1969, et qui se manifeste dans sa fascination pour les bâches recouvrant le contenu des camions de transport. « Je m'identifie aux colis emballés, inconnus et invisibles pour le public », écrit-elle[7].

Le fait que les estampes de gilets du début des années 1970 soient tirées directement d'objets réels répond à son désir d'aller au-delà de la représentation dans son travail; cela la conduit à utiliser de manière innovante des images et des objets trouvés, les exploitant à ses propres fins comme des forces matérielles. Reconnaissant l'autorisation libératrice que les développements du pop art génèrent, elle écrit en octobre 1970 : « J'ai toujours

été en communion avec les objets, mais aujourd'hui, cela ne fait plus qu'un avec mon travail – ma vie est davantage un tout – si l'art contemporain a fait quelque chose, c'est de nous faire sortir de notre tour d'ivoire pour ouvrir les yeux et voir la réalité de ce qui nous entoure. [Claes] Oldenburg, [Jim] Dine, [Jasper] Johns m'ont certainement libérée[8]. »





GAUCHE : Betty Goodwin, *Vest for Beuys* (*Gilet pour Beuys*), 1972, eau-forte et photographie en couleur sur papier vélin, 96,1 x 74,7 cm (ensemble), 55,1 x 70,5 cm (image), Musée des beaux-arts de l'Ontario, Toronto. DROITE : Arnaud Maggs, *Joseph Beuys, 100 Frontal Views* (*Joseph Beuys, 100 vues de face*), détail, 1980, épreuve à la gélatine argentique, 44,4 x 44,4 cm, Stephen Bulger Gallery, Toronto.

Au cours d'un de ses nombreux voyages avec son galeriste Roger Bellemare dans les années 1970, Goodwin assiste à une performance de Joseph Beuys à la Ronald Feldman Gallery de New York, où elle prend plusieurs photographies de l'artiste vêtu de sa veste de pêcheur et coiffé de son fédora caractéristiques. Plus tard, elle incorpore l'un de ces clichés à l'estampe d'un gilet similaire dans *Vest for Beuys* (*Gilet pour Beuys*), 1972. Les photographies – trouvées ou personnelles – tiennent un rôle de plus en plus important dans son œuvre, devenant les bases rudimentaires qu'elle intègre à ses dessins.

En ajoutant des éléments en acier trouvés à ses compositions, Goodwin confère le poids d'une force intransigeante et immobile à certaines de ses plus difficiles images de l'oppression. Elle est inspirée par le dialogue matériel et métaphorique qui s'instaure par la juxtaposition symbolique d'objets trouvés : comme les dents menaçantes d'une longue lame de scie antique, qu'elle garde dans son atelier pendant plus de vingt ans, placée contre un nouveau pendule en laiton de taille inquiétante, qu'elle fabrique pour sa pièce *Unceasingly* (*Sans cesse*), 2004-2005, ou comme les mystères anciens d'une défense de narval voisinant l'un de ses dessins de la spirale du temps.





GAUCHE : Betty Goodwin, *Unceasingly* (*Sans cesse*), 2004-2005, acier, fer forgé, laiton et bâtonnet à l'huile, 244 x 21 x 11,5 cm, Musée d'art contemporain de Montréal. DROITE : À gauche : l'une des œuvres de Goodwin issues de sa série Pieces of Time (Fragments de temps), 1996. Au centre : Betty Goodwin, *Periodic Table* (*Tableau périodique*), 1996, acier, verre, terre, plâtre, crayon à l'huile, pastel et peinture métallique; plaque d'acier : 152,5 x 200,7 x 0,5 cm; défense de narval : 245,5 x 30,4 x 30,4 cm; cube avec terre sur pied : 170,4 x 41 x 42 cm (ensemble); cube avec terre : 49 x 41 x 42 cm, Musée des beaux-arts du Canada, Ottawa. À droite : Betty Goodwin, *Tarpaulin #10 [Passage for a Tall Man]* (*Bâche n° 10 [Passage pour un homme grand]*), 1974-1991, techniques mixtes, 289,9 x 94,9 cm. Vue d'installation de l'exposition *Betty Goodwin: Pieces of Time: 1963–1998* (Betty Goodwin : fragments de temps : 1963-1998) à la Jack Shainman Gallery, New York, 1998.

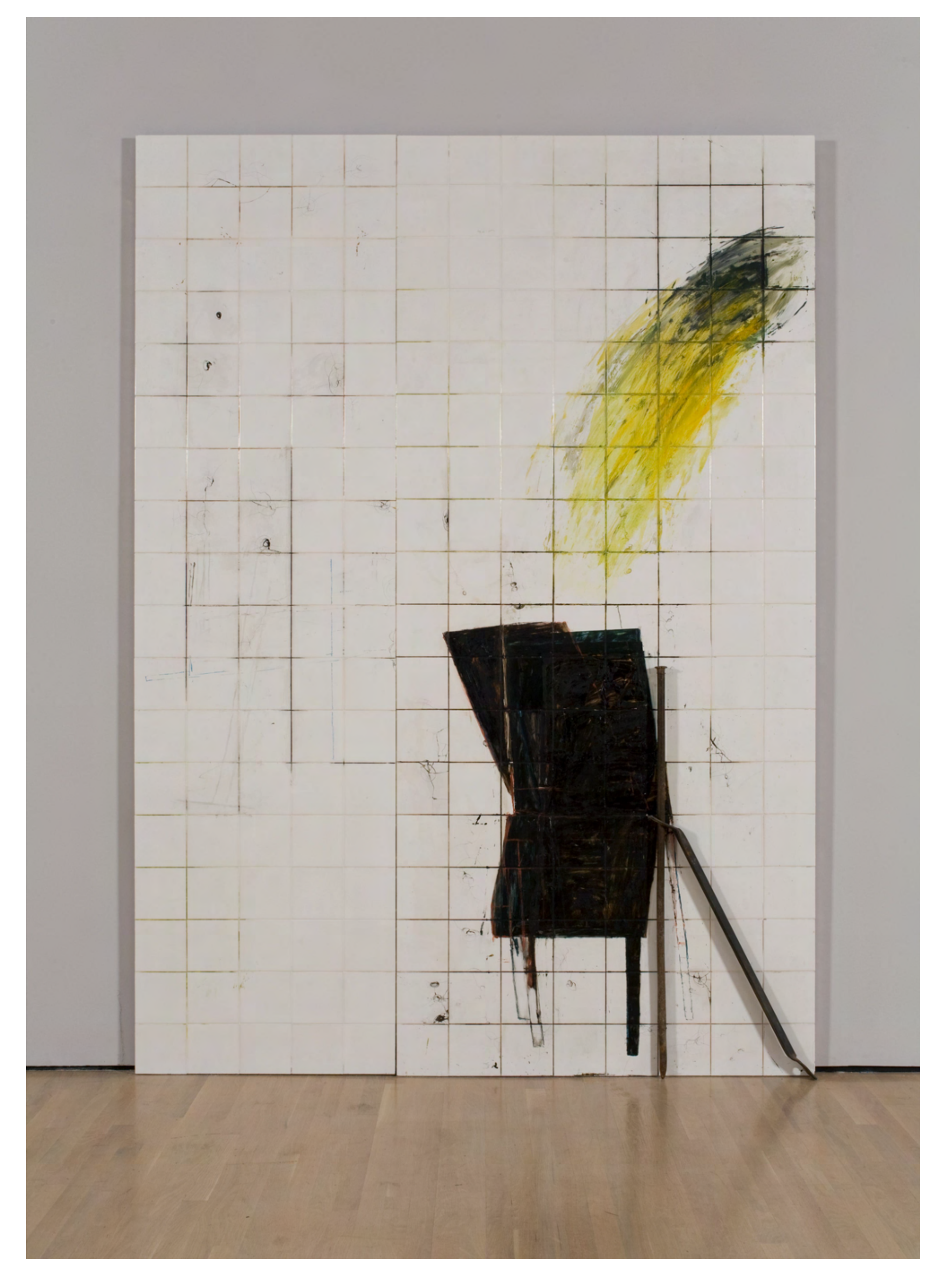
À LA CROISÉE DE DIVERS MOYENS D'EXPRESSION

Les installations créées par Goodwin entre 1977 et 1982 combinent plusieurs langages de l'art, décomposant des catégories distinctes et proposant de nouvelles relations entre elles. Bien que ces pièces n'existent plus, elles ont vraisemblablement joué un rôle déterminant dans l'évolution ultérieure de l'artiste vers des œuvres qui ne sont ni strictement sculpturales ni définies directement par les techniques familières de la peinture, du dessin ou de l'estampe.

La première de ces installations, *Four Columns to Support a Room [projet de la rue Clark]* (*Quatre colonnes soutenant une pièce [projet de la rue Clark]*), 1977, non conçue pour être exposée au public, est réalisée dans un loft désaffecté que Goodwin loue en 1977 dans un bâtiment industriel de la rue Clark, à Montréal. Son intervention produit un espace semblable à un sanctuaire à l'intérieur d'un papier épais suspendu en guise de murs entourant quatre colonnes architecturales. Pour Goodwin, la création d'un grand volume sculptural constitue une étape décisive vers le travail tridimensionnel. Elle accorde manifestement une importance particulière à cette première aventure dans l'espace tridimensionnel, en conservant une série de photographies montées et rehaussées de peinture à l'huile : en substance, une documentation en deux dimensions de son processus.

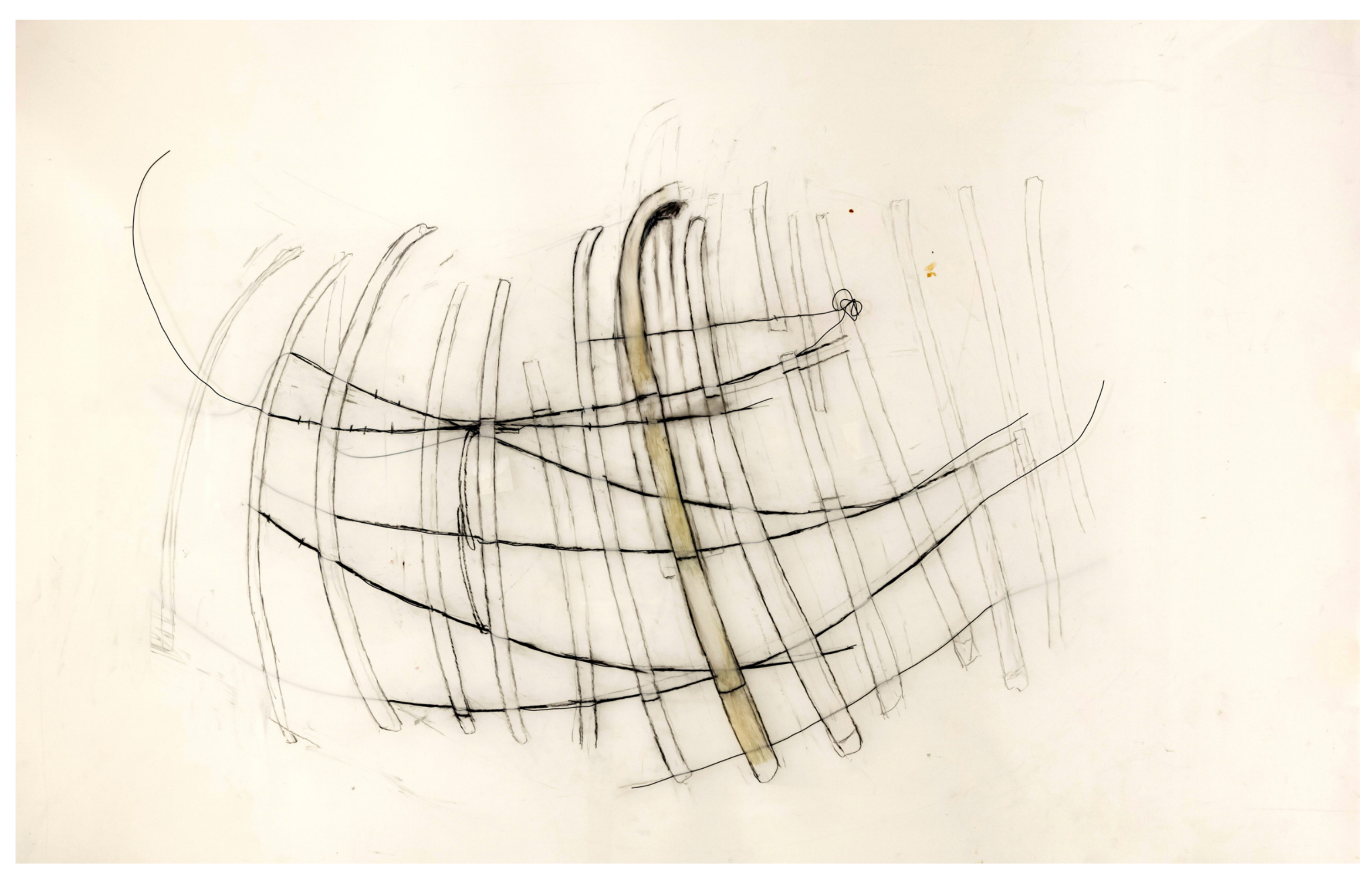
Dix ans plus tard, après avoir réalisé plusieurs installations saluées par la critique, Goodwin fait entrer l'espace bidimensionnel et tridimensionnel dans une puissante collision de matériaux improbables dans l'œuvre *Distorted Events*

No. 2 (*Événements déformés nº 2*), 1989-1990. Travaillant sur un fond de tuiles de céramique blanche montées sur aluminium, elle crée un cadre glacial, évoquant une pièce cliniquement dépouillée. L'image d'une chaise vide est maculée de goudron sur les carreaux. La chaise semble osciller entre la stabilité et le déplacement, et au-dessus d'elle, un éclat de pastel à l'huile jaune s'élève ou s'échappe comme un vestige d'énergie, une âme disparue. Deux barres métalliques reposent de manière inquiétante sur le bord de la surface densément dessinée de la chaise. Goodwin traduit ici une lutte matérielle entre les deux et trois dimensions, comme si elle cherchait une expérience visuelle de distorsion à la hauteur de la gravité des événements qui sont censés s'être déroulés dans cette pièce virtuelle. La figure est implicite par son absence troublante.



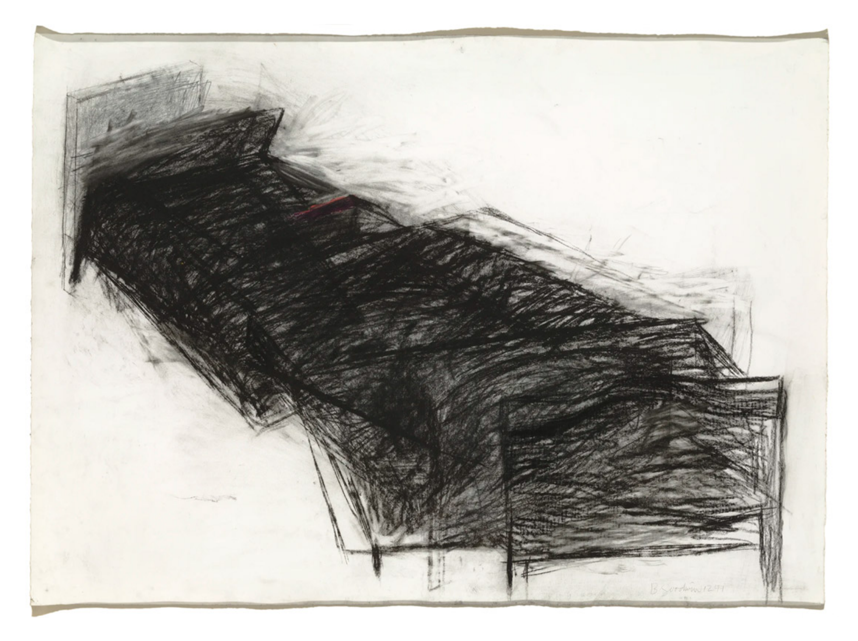
Betty Goodwin, *Distorted Events No. 2* (*Événements déformés nº 2*), 1989-1990, goudron, pastel, tige d'acier et fil de fer sur tuiles de céramique collées sur panneau d'aluminium, 274,4 x 198,1 x 8 cm (ensemble), Musée d'art contemporain de Montréal.

À la fin des années 1980 et tout au long des années 1990, conformément à sa recherche constante de moyens pour rendre plus concrète la sensation de réalités difficiles dans son œuvre, Goodwin fait des bonds techniques et matériels dans son exploration du dessin. Elle commence à incorporer des éléments tels que des fils de fer fins qui correspondent à la fragilité des lignes de fusain et de crayon qu'elle trace, comme si, une fois de plus, elle trouvait que la représentation en deux dimensions était insuffisante. Les dessins, tels que *Wires of Investigation* (*Fils d'enquête*), 1992, semblent très éloignés des plaques de Steel Notes (Notes d'acier) de 1988-1989, créées avec de la limaille de fer et des aimants, mais ils soulignent de la même manière une réalité ténue sur le point d'être bouleversée par son propre déséquilibre de forces matérielles opposées.



Betty Goodwin, *Wires of Investigation* (*Fils d'enquête*), 1992, mine de plomb et fil de fer sur papier, 64 x 86 cm, collection de Jeanne Parkin, Toronto.

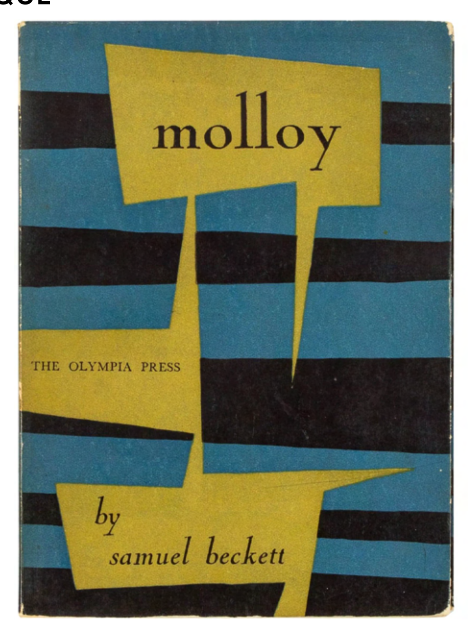
Dans ses œuvres ultérieures, Goodwin poursuit son travail, combinant librement les matériaux et les techniques pour produire ses images. La série Nerves (Nerfs),1993-1995, plusieurs œuvres de la série La mémoire du corps, 1990-1995, et les dessins de la série Beyond Chaos (Au-delà du chaos), 1998-1999, incorporent des photographies imprimées en noir et blanc sur Mylar comme base ou trace, enrichies de détails sélectifs, auxquels elle ajoute des figures dessinées et des rehauts de couleur. Dans *Untitled [La mémoire du corps]* (*Sans titre [La mémoire du corps]*), 1995, elle agrandit et imprime la photographie d'un lit d'acier nu, au-dessus duquel plane une forme inquiétante enveloppée dans un linceul. Dans ses carnets, Goodwin fait plusieurs fois référence au lit comme lieu de naissance, de sommeil, d'intimité, de maladie, de rêve et de mort. Il réapparaît comme une constante dans son vocabulaire visuel, une répétition avec des variations et un thème revisité dans plusieurs moyens d'expression, que ce soit dans le dessin coloré *Untitled [Bed]* (*Sans titre [Lit]*), 1976, ou dans la longue série de dessins liés à *River Piece* (*Fragment de rivière*), 1978, le projet de sculpture de Artpark à Lewiston, New York, qui retrace le temps géologique dans la formation changeante du lit de la rivière Niagara, le long de l'une de ses digues.

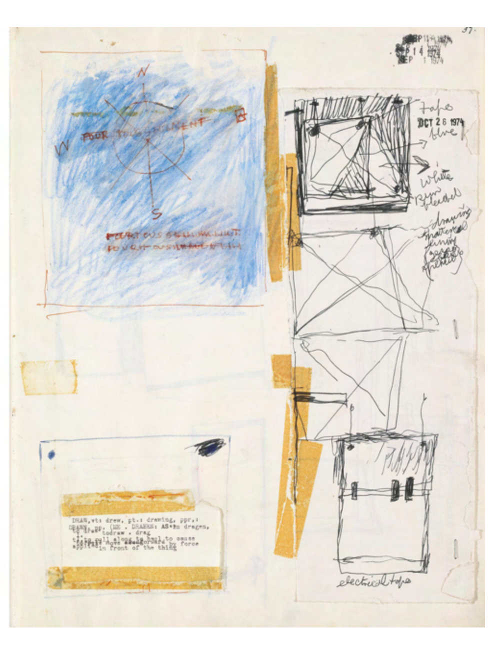



GAUCHE : Betty Goodwin, *Untitled [Bed]* (*Sans titre [Lit]*), 1976, bâton à l'huile et pastel sur papier, 57,5 x 57,4 cm (d'un bout à l'autre), Musée des beaux-arts de l'Ontario, Toronto. DROITE : Betty Goodwin, *River Bed* (*Lit de rivière*), 1977, pastel, mine de plomb, fusain et crayon de couleur sur papier BFK Rives, 75,7 x 106 cm, Musée national des beaux-arts du Québec, Québec.

LE PROCESSUS EN TANT QUE TECHNIQUE

Les carnets de Goodwin constituent une ressource essentielle pour affiner sa vision alors qu'elle traverse plusieurs phases créatrices. Décrits par la commissaire Georgiana Uhlyarik comme l'atelier portatif et le gisement créatif de Goodwin[9], les quelque cent carnets qu'elle a remplis au cours de sa carrière font partie intégrante du processus de conception de ses œuvres. Dans leurs pages, s'accumulent des observations, des croquis rudimentaires et des phrases d'auteurs et d'autrices dont les écrits résonnent en elle au fil du temps. Goodwin revient à ses carnets pour trouver l'inspiration, s'emparant souvent d'une idée restée dormante – parfois pendant des années – jusqu'au moment où elle fait confiance à son intuition et à sa capacité à lui donner forme en tant qu'œuvre d'art[10].





GAUCHE : Couverture de *Molloy*, de Samuel Beckett (Paris, The Olympia Press, 1955). DROITE : Betty Goodwin, *Untitled [Notes towards to draw]* (*Sans titre [Notes pour dessiner]*), 1974, collage d'enveloppe de papier déchirée, note dactylographiée, stylo à bille noir et rouge, crayon de couleur bleu, tampons à l'encre noire, agrafes, sur papier, 34,6 x 27,2 cm (feuille), Musée des beaux-arts de l'Ontario, Toronto.

À propos de son processus de travail, Goodwin remarque :

> Je constate que je travaille selon une sorte de schéma en spirale. Je creuse aussi profondément que possible dans une idée qui se révèle de plus en plus au cours du processus. Toujours à la recherche de l'essence – alors que la série touche à sa fin, elle semble absorber un autre type d'énergie et passer à une autre série. Un chevauchement constant, conscient ou inconscient, qui tire parti du hasard. Rien ne vient directement. Je zigzague

> jusqu'à l'œuvre achevée, et il m'est toujours difficile d'en venir à la finalité du mot « achevé[11] ».

On retrouve ce schéma cyclique de réexamen d'un sujet aboutissant à une signification élargie à travers plusieurs tentatives, dans l'ensemble de l'œuvre de Goodwin. Elle revisite des images et des idées à la fois dans ses carnets et en approfondissant les sujets qui l'inspirent[12]. Dans nombre de ses séries de longue durée, chaque tentative de saisir l'essence qu'elle recherche est soumise à un processus matériel additif qui conduit à l'œuvre suivante. Le terme « art processuel » est appliqué au travail des artistes qui exposent consciemment, dans leurs œuvres, leur processus de création, révélant les étapes matérielles et physiques de son exécution. En revanche, le processus de Goodwin, qui s'étend souvent sur des décennies, témoigne de sa lutte pour passer de l'idée à la forme appropriée :




GAUCHE : Betty Goodwin, *Untitled [Two figures/divers]* (*Sans titre [Deux figures/plongeurs]*), 1984, huile et craie de couleur sur papier vélin, 58,5 x 43 cm, Musée des beaux-arts de l'Ontario, Toronto. DROITE : Betty Goodwin, *Swimmers* (*Figures nageant*), 1984, huile, bâton à l'huile, mine de plomb sur papier translucide, forme irrégulière 58 x 62 cm (feuille), Musée des beaux-arts de l'Ontario, Toronto.

> Ce processus de travail est un combat non verbal. Il y a des moments ou tout vous semble si chaotique, et rien ne vous semble avoir de sens. Il peut arriver bien des choses a un dessin, lorsque vous prenez le risque de l'essuyer et d'y incorporer ce geste, ce qui est aussi dessiner. Vous essuyer, et dans la frénésie du désespoir vous recommencer, et c'est très souvent à ce moment-là qu'émerge quelque chose que vous n'avez pas vraiment prévu : quelque chose d'inhérent au processus prend le dessus, et vous donne quelque chose en retour[13].

Les premières plaques d'eau-forte de Goodwin montrent qu'elles ont été utilisées et réutilisées, comme c'était la pratique courante; cependant, leur usage antérieur laisse une trace qu'elle apprécie, aussi faible soit-elle. Cette habitude de travailler par étapes se retrouve dans son approche du dessin. Elle semble comprendre le dessin comme un acte où le processus et la technique se rencontrent. Une simple définition de dictionnaire du verbe anglais « *to draw* », déjà consignée dans ses carnets lorsqu'elle l'incorpore comme texte dans sa série d'estampes Notes, au début des années 1970, indique l'étendue de ses significations possibles, qui ont manifestement contribué aux réflexions de Goodwin sur son processus : « *to draw* » ou dessiner, éviscérer, enlever les viscères (par exemple, vider une volaille), laisser couler, tirer (par exemple, tirer le vin d'un tonneau), tirer le sang d'une veine, inspirer, faire entrer l'air dans les poumons[14].

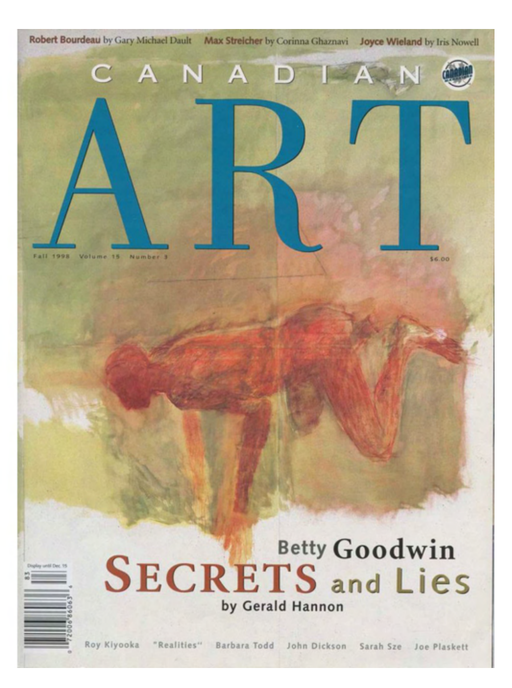
draw
DRAW, vt.; drew, pt.; drawing, ppr.; drawn, pp.
ME drawen, drahen; AS. dragan, to draw,
drawg
1. To pull along; to haul; to cause to move forward by force applied
in front of the thing moved, or atthe [redacted] the fore end, as by a
rope or chain.
compulsion

B. Goodwin '73

Betty Goodwin, *Untitled [To Draw]* (*Sans titre [Dessiner]*), 1973, mine de plomb, encre tamponnée, stylo à pointe poreuse, épreuve à la gélatine argentique sur papier vélin, 65,8 x 50,7 cm (ensemble), Musée des beaux-arts de l'Ontario, Toronto.

Chez Goodwin, le dessin est toujours dynamique et ouvert à l'incident spontané, grâce à quoi il a le potentiel de supplanter la représentation statique. Ses dessins possèdent une qualité d'improvisation. L'artiste permet, voire accueille, l'accidentel qui peut survenir au milieu du processus pour créer de nouveaux défis et devenir le déclencheur des étapes suivantes.





GAUCHE : Betty Goodwin à l'œuvre, 1985, photographie de Brian Merrett, Fonds Betty Goodwin, Bibliothèque et Archives Edward P. Taylor, Musée des beaux-arts de l'Ontario, Toronto. DROITE : Couverture de *Canadian Art*, vol. 15, nº 3 (automne 1998), avec un détail de l'œuvre *Moving Towards Fire* (*Vers le feu*), 1983, de Betty Goodwin.

De manière caractéristique, Goodwin explore une idée au sein d'une œuvre ou au fil de plusieurs œuvres avant de passer à autre chose. Absorbée dans le processus de dessiner, elle ajoute parfois des sections au fur et à mesure de l'avancement de la pièce. Le critique et historien de l'art Laurier Lacroix explique : « Des feuilles de papier sont posées l'une sur l'autre, à la fois pour rétablir l'équilibre de l'image et lui permettre de se déployer plus librement dans l'espace[15]. » Lors d'une visite à l'atelier de Goodwin pour une entrevue, l'écrivain Gerald Hannon remarque qu'elle apporte une petite retouche à un dessin alors qu'elle passe devant, comme si elle est incapable de résister à la nécessité de s'occuper immédiatement d'un élément qu'elle a remarqué du coin de l'œil et qu'elle juge inachevé[16].

Tout au long de sa carrière, ce processus organique devient un élément indissociable des techniques auxquelles Goodwin a recours pour réaliser une œuvre. L'émergence d'une image à partir de son processus de création l'incite à recourir au moyen d'expression le plus apte à provoquer l'impact viscéral qu'elle recherche. Plus elle pousse l'expérimentation, plus elle est susceptible de faire le pas entre une série d'œuvres et une autre, ou de passer à un langage visuel entièrement différent.

La commissaire Cindy Richmond décrit avec éloquence le processus de Goodwin, notant que le dessin est « à la fois un moyen de faire de l'art et une méthode d'investigation […] les idées s'accrochent comme des aimants à d'autres idées. Ensemble, ces fragments d'information forment un réseau, une carte de la façon dont Goodwin appréhende le monde. Finalement, si un lien fort est établi, l'artiste peut incorporer des éléments d'un objet ou d'un réseau d'objets dans une œuvre[17] ». Chez Goodwin, la quête d'une gamme exceptionnelle de techniques et de matériaux, à mettre au service de sa vision singulière, est nourrie par un processus minutieux et en constante évolution, dans lequel l'investissement émotionnel et les efforts physiques sont indissociables de leur manifestation matérielle.



Betty Goodwin, *Beyond Chaos No. 7* (*Au-delà du chaos nº 7*), 1998, bâtonnet à l'huile, fusain et impression Cronaflex sur pellicule Mylar translucide, 173,5 x 116,3 cm, Musée d'art contemporain de Montréal



OÙ VOIR

On trouve les œuvres de Betty Goodwin au sein de collections publiques et privées, au Canada et à l’international. Les institutions présentées ici détiennent les œuvres listées, mais celles-ci ne sont pas nécessairement en exposition.

COLLECTION MCMICHAEL D’ART CANADIEN

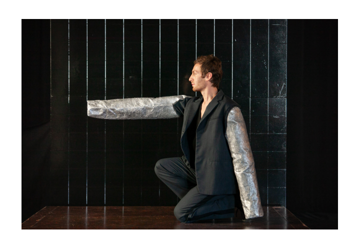
10365, avenue Islington
Kleinburg (Ontario) Canada
1-888-213-1121
mcmichael.com



Betty Goodwin, *Untitled [La mémoire du corps]* (*Sans titre [La mémoire du corps]*), 1995
Bâton à l’huile sur épreuve à la gélatine argentique sur Mylar translucide
161,3 x 115,8 cm

MACKENZIE ART GALLERY

3475, rue Albert
Regina (Saskatchewan) Canada
306-584-4250
mackenzie.art



Paul-André Fortier et Betty Goodwin, *Bras de plomb*, 1993
Ensemble : métal soudé
Dimensions variables

MUSÉE D’ART CONTEMPORAIN DE MONTRÉAL

Place Ville-Marie, local 11220
Montréal (Québec) Canada
514-847-6226
macm.org



Betty Goodwin, *Two Vests* (*Deux gilets*), 1972
Eau-forte au vernis mou
74,8 x 95,5 cm



Betty Goodwin, *Tarpaulin No. 2* (*Bâche nº 2*), 1974-1975
Gesso et crayon sur bâche, corde, fil de fer, œillets et tube d’acier
299 x 252,5 cm (bâche), 290,5 cm (tube d’acier, longueur)



Betty Goodwin, *Swimmers* (*Figures nageant*), 1983
Huile, mine de plomb, aquarelle, crayon gras et gouache sur papier
41 x 54 cm



Betty Goodwin, *So Certain I Was, I Was a Horse* (*Si certaine que j’existais, j’étais un cheval*), 1984-1985
Huile, pastel à l’huile, pastel sec, fusain et mine de plomb sur papier calque
323,5 x 327 cm



Betty Goodwin, *Il y a certainement quelqu’un qui m’a tuée* (ou *Je suis certaine que quelqu’un m’a tuée*), 1985
Huile, pastel à l’huile, crayon gras et fusain sur papier calque
50,5 x 65,3 cm



Betty Goodwin, *Bestially Contrived Walls* (*Murs sauvagement artificiels*) de la série Steel Notes (Notes d’acier), 1988-1989
Ferrite, acier, limaille d’acier, pastel et cire sur acier
52,1 x 40 x 3,1 cm



Betty Goodwin, *It Is Forbidden to Print* (*Il est interdit d’imprimer*) de la série Steel Notes (Notes d’acier), 1988-1989
Ferrite, acier, limaille d’acier, pastel et cire sur acier
52 x 40 x 3,7 cm



Betty Goodwin, *Komme, Komme, Komme*, de la série Steel Notes (Notes d’acier), 1988-1989
Ferrite, acier, limaille d’acier, pastel et cire sur acier
57,2 x 43,2 x 7 cm



Betty Goodwin, *Distorted Events No. 2* (*Événements déformés nº 2*), 1989-1990
Goudron, pastel, tige d'acier et fil de fer sur tuiles de céramique collées sur panneau d'aluminium
274,4 x 198,1 x 8 cm (ensemble)



Betty Goodwin, *La mémoire du corps*, 1992
Goudron, mine de plomb, bâtonnet à l'huile et collage sur pellicule Mylar translucide
54,6 x 58,4 cm



Betty Goodwin, *Untitled [Nerves No. 5]* (*Sans titre [Nerfs nº 5]*), 1993
Pastel à l'huile, goudron, cire et impression Cronaflex sur pellicule Mylar translucide
131,6 x 196 cm



Betty Goodwin, *Beyond Chaos No. 7* (*Au-delà du chaos nº 7*), 1998
Bâtonnet à l'huile, fusain et impression Cronaflex sur pellicule Mylar translucide
173,5 x 116,3 cm



Betty Goodwin, *Unceasingly* (*Sans cesse*), 2004-2005
Acier, fer forgé, laiton, bâtonnet à l'huile
244 x 21 x 11,5 cm

MUSÉE DES BEAUX-ARTS BEAVERBROOK

703, rue Queen
Fredericton (Nouveau-Brunswick) Canada
506-458-2028
beaverbrookartgallery.org



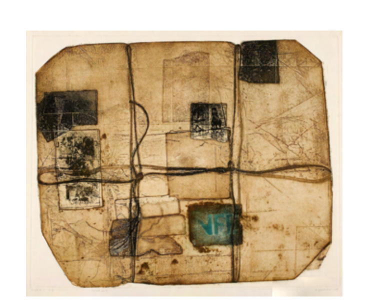
Betty Goodwin, *Without Cease the Earth Faintly Trembles* (*Sans cesse la terre tremble faiblement*), 1988
Techniques mixtes et acier sur papier
233 x 140 cm

MUSÉE DES BEAUX-ARTS DU CANADA

380, promenade Sussex
Ottawa (Ontario) Canada
1-800-319-2787
gallery.ca



Betty Goodwin, *Gloves One* (*Gants n° 1*), 1970
Eau-forte au vernis mou et eau-forte sur papier vélin
50,3 x 64,7 cm (ensemble), 27,7 x 33,6 cm (planche)



Betty Goodwin, *Parcel Seven* (*Colis n° 7*), vers octobre 1969
Eau-forte au vernis mou et eau-forte en brun et bleu sur papier vélin
49,8 x 65,2 cm, 42,8 x 52,5 cm (planche)



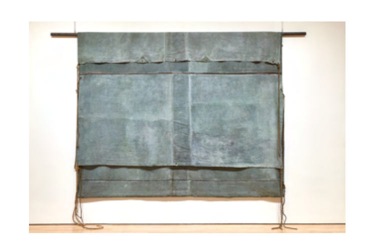
Betty Goodwin, *Vest One* (*Gilet n° 1*), août 1969
Eau-forte au vernis mou, eau-forte, pointe sèche et roulette avec pastel à l'huile et mine de plomb sur papier vélin
70,7 x 56 cm (ensemble), 60 x 45,9 cm (planche)



Betty Goodwin, *Vest* (*Gilet*), avril 1972
Mine de plomb, aquarelle, peinture à l'huile avec collage de tissu, plumes, feuilles, fleurs et cheveux sur papier vélin
44,4 x 35,8 cm



Betty Goodwin, *Note One* (*Note n° 1*), 1973
Planche avec ruban adhésif et papier japon laminé, sur papier vergé, 52 x 39,9 cm (découpé à l'intérieur de la planche), 20 x 14,6 cm (image), Musée des beaux-arts du Canada, Ottawa.



Betty Goodwin, *Tarpaulin No. 3* (*Bâche nº 3*), 1975
Gesso, pastel, craie et fusain sur toile avec œillets métalliques et corde
231 x 293,5 cm



Betty Goodwin, *River Piece* (*Fragment de rivière*), 1978
Acier
82 x 648 x 155 cm



Betty Goodwin, *Swimmer No. 3* (*Nageur nº 3*), de la série Swimmers (Figures nageant), 1983
Mine de plomb, pastel sec, pastel à l'huile et peinture à l'huile diluée sur papier vélin
296 x 108,5 cm maximum irrégulier (panneau gauche), 297,5 x 108,5 cm maximum irrégulier (panneau droit)



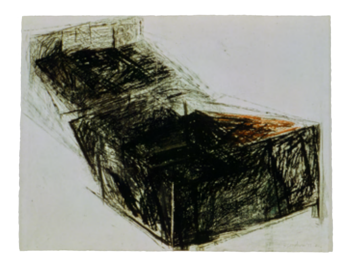
Betty Goodwin, *Sargasso Sea* (*Mer des Sargasses*), 1992
Plâtre, bois et grillage
119 x 248 x 27 cm



Betty Goodwin, *Spine* (*Épine dorsale*), 1994
Tige d'acier, gaze de plâtre, filament d'acier noir
219 x 30 x 28 cm

MUSÉE DES BEAUX-ARTS DE MONTRÉAL

1380, rue Sherbrooke Ouest
Montréal (Québec) Canada
514-285-2000
mbam.qc.ca



Betty Goodwin, *Riverbed* (*Lit de rivière*), v.1977-1980
Pastel, huile, sanguine
50 x 65 cm



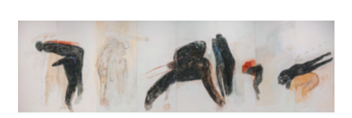
Betty Goodwin, *Untitled No. 1* (*Sans titre nº 1*) de la série Swimmers (Figures nageant), 1982
Pastel à l'huile, peinture à l'huile, fusain et mine de plomb sur sept feuilles superposées
308,5 x 430,5 cm



Betty Goodwin, *Untitled No. 2* (*Sans titre nº 2*) de la série Swimmers (Figures nageant), 1982
Pastel à l'huile, peinture à l'huile, fusain et mine de plomb sur six feuilles superposées
294 x 324 cm



Betty Goodwin, *In Berlin: A Triptych, the Beginning of the Fourth Part* (*À Berlin : un triptyque, le début de la quatrième partie*), 1982-1983
Huile, pastel à l'huile, fusain, crayon, craie blanche et de couleur, mine de plomb, aquarelle; cadres : pin, acier, fer blanc, contreplaqué, peinture
Dimensions variables



Betty Goodwin, *Carbon* (*Carbone*), 1986
Poudre de fusain, cire, pastel à l'huile, pastel, mine de plomb, huile et gesso sur aluminium galvanisé alvéolé
275 x 975,6 cm



Betty Goodwin et Peter Lanken, *Triptyque*, 1990-1991
Bronze, aluminium, acier inoxydable, néon
Dimensions variables



Betty Goodwin, *Nerves No. 10* (*Nerfs nº 10*), 1993
Pastel à l'huile, goudron et cire sur épreuve chromogène
221,5 x 171,5 cm

MUSÉE DES BEAUX-ARTS DE L'ONTARIO

317, rue Dundas Ouest
Toronto (Ontario) Canada
1-877-225-4246
www.ago.ca



Betty Goodwin, *Waiting* (*Attente*), 1950
Peinture à l'huile sur craie noire
60,1 x 101,7 cm



Betty Goodwin, *The Mourners* (*Figures endeuillées*), 1955
Eau-forte, épreuve en noir
19,3 x 30,5 cm (ensemble), 8,3 x 15 cm (image)



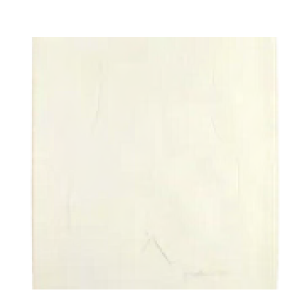
Betty Goodwin, *Falling Figure* (*Personnage tombant*), 1965
Huile sur toile
102,1 x 117,2 cm



Betty Goodwin, *Shirt IV* (*Chemise IV*), 1971
Eau-forte sur papier vélin
94 x 68,4 cm (ensemble), 79,8 x 60,4 cm (image)



Betty Goodwin, *Parcel/Vest* (*Colis/Gilet*), 1972
Encre d'imprimerie et gaufrure sur papier plié avec ruban adhésif et ficelle, monté sur carton, cadre intrinsèque
36,4 x 31,1 cm



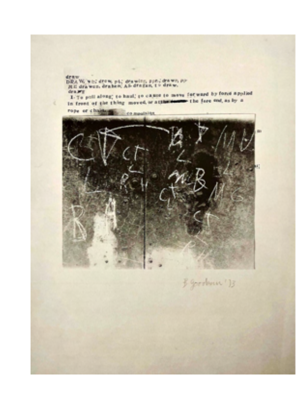
Betty Goodwin, *La veste disparue*, 1972
Collage de papier gaufré sur papier vélin
85,5 x 66,8 cm



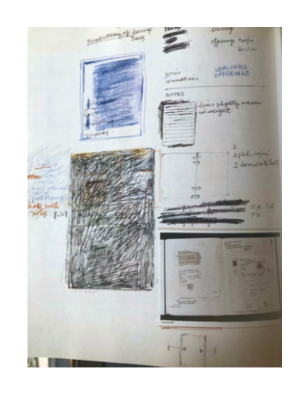
Betty Goodwin, *Vest for Beuys* (*Gilet pour Beuys*), 1972
Eau-forte et photographie en couleur sur papier vélin
96,1 x 74,7 cm (ensemble), 55,1 x 70,5 cm (image)



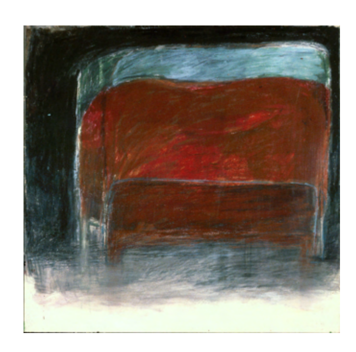
Betty Goodwin, *Nest with Hanging Grass [Nest Six]* (*Nid avec herbe suspendue [nid nº 6]*), 1973
Eau-forte au vernis mou sur papier
65,5 x 49,8 cm (ensemble), 42 x 35 cm (image)



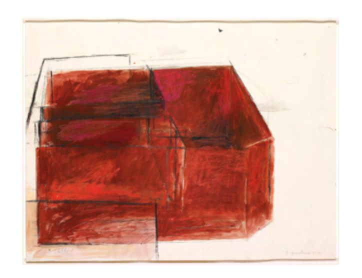
Betty Goodwin, ***Untitled [To Draw]*** **(*****Sans titre [Dessiner]*****), 1973**
Mine de plomb, encre tamponnée, stylo à pointe poreuse, épreuve à la gélatine argentique sur papier vélin
65,8 x 50,7 cm (ensemble)



Betty Goodwin, ***Untitled [Notes towards to draw]*** **(*****Sans titre [Notes pour dessiner]*****), 1974**
Collage d'enveloppe de papier déchirée, note dactylographiée, stylo à bille noir et rouge, crayon de couleur bleu, tampons à l'encre noire, agrafes, sur papier.
34,6 x 27,2 cm (feuille)



Betty Goodwin, ***Untitled [Bed]*** **(*****Sans titre [Lit]*****), 1976**
Bâton à l'huile et pastel sur papier
57,5 x 57,4 cm (ensemble)



Betty Goodwin, ***Untitled [Mentana Street Project]*** **(*****Sans titre [Projet de la rue Mentana]*****), 1977-1980**
Fusain, craies, mine de plomb, aquarelle, gouache sur papier vélin
50,8 x 66 cm (ensemble)



Betty Goodwin, ***Untitled*** **(*****Sans titre*****) de la série Swimmers (Figures nageant), 1982**
Huile, pastel gras, mine de plomb sur papier
76,9 x 108,3 cm



Betty Goodwin, ***Moving Towards Fire*** **(*****Vers le feu*****), de la série Swimmers (Figures nageant), 1983**
Huile, craies de couleur, mine de plomb et aquarelle (?)
Chaque feuille : 291 x 108 cm



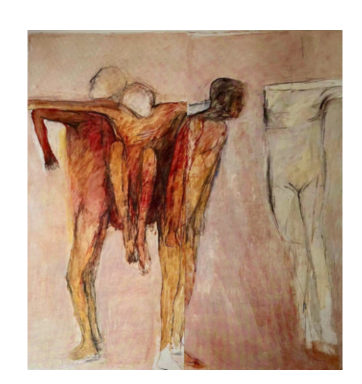
Betty Goodwin, ***Swimmers*** **(*****Figures nageant*****), 1984**
Huile, bâton à l'huile, mine de plomb sur papier translucide forme irrégulière 58 x 62 cm (feuille)



Betty Goodwin, ***Untitled [Two figures/divers]*** **(*****Sans titre [Deux figures/plongeurs]*****), 1984**
Huile et craie de couleur sur papier vélin
58,5 x 43 cm



Betty Goodwin, *Untitled [Moving Towards Fire]* (*Sans titre [Vers le feu]*), 1985
Huile, pastel à l'huile, fusain, mine de plomb sur papier translucide
75,2 x 50,7 cm (feuille)



Betty Goodwin, *Porteur*, 1986-1987
Mine de plomb, pastel à l'huile et lavis sur film polyester
226 x 213,4 cm (ensemble)



Betty Goodwin, *Figure Lying on a Bench* (*Figure allongée sur un banc*), 1987
Bâton à l'huile, mine de plomb sur film polyester translucide, avec barre d'acier
30,4 x 21,7 cm (feuille)



Betty Goodwin, *Steel Note [Everything is already counted]* (*Note d'acier [Tout est déjà compté]*), de la série Steel Notes (Notes d'acier), 1988
Acier, aimant, limaille métallique, peinture acrylique
51 x 43,4 x 5,3 cm



Betty Goodwin, *Without Cease the Earth Faintly Trembles* (*Sans cesse la terre tremble faiblement*), 1988
Techniques mixtes sur film Transparga et barre d'acier sectionnée
193 x 113 cm



Betty Goodwin, *Figure/Animal Series #1* (*Série figures/animaux nº 1*), 1990-1991
Bâton à l'huile, pastel, mine de plomb sur Mylar (Geofilm)
206 x 154 cm (encadrée)



Betty Goodwin, *Untitled [La mémoire du corps]* (*Sans titre [La mémoire du corps]*), 1993
Pastel à l'huile, mine de plomb, ruban adhésif sur film polyester
63,5 x 97,2 cm (ensemble)



Betty Goodwin, *Untitled [Nerves No.1]* (*Sans titre [Nerfs nº 1]*), 1993
Huile, pastel, goudron et cire sur impression Cronaflex sur Mylar
196,3 x 134,5 cm (ensemble)



Betty Goodwin, *Passing Through* (*Traverser*) de la série Nerves (Nerfs), 1994
Eau-forte sur papier japonais
80,2 x 60,6 cm

MUSÉE DES BEAUX-ARTS DE VANCOUVER

750, rue Hornby
Vancouver (Colombie-Britannique) Canada
604-662-4700
vanartgallery.bc.ca



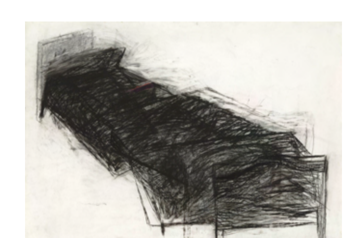
Betty Goodwin, *Tarpaulin #4* (*Bâche nº 4*), 1975
Gesso, huile, corde, fil de fer, bâche
396,3 x 213,4 cm

MUSÉE NATIONAL DES BEAUX-ARTS DU QUÉBEC

179, Grande Allée Ouest
Québec (Québec) Canada
1-866-220-2150
mnbaq.org



Betty Goodwin, *Femme avec chat n° 2*, v.1962
Eau-forte et aquatinte
23,3 x 22,8 cm (papier), 10 x 7,7 cm (image)



Betty Goodwin, *River Bed* (*Lit de rivière*), 1977
Pastel, mine de plomb, fusain et crayon Conté sur papier BFK Rives
75,7 x 106 cm



Betty Goodwin, *Four Columns to Support a Room [projet de la rue Clark]* (*Quatre colonnes pour supporter une pièce [projet de la rue Clark]*), 1977-1980
Ensemble de six photographies, huile sur épreuve à la gélatine argentique montée sur carton
101,5 x 84 cm (ensemble), 29,7 x 37,3 cm (chacune)

NOTES

BIOGRAPHIE

1. Entre 1880 et 1921, deux millions et demi de personnes juives issues de l'Europe de l'Est immigrent aux États-Unis pour fuir les persécutions et les difficultés économiques. On n'en sait guère plus sur les origines de la famille de Goodwin, bien que ses papiers révèlent qu'elle se soit intéressée à reconstituer l'arbre généalogique de sa famille et qu'elle soit restée en contact avec un cousin, Dick Rudich, venu de Californie pour assister à l'ouverture de son exposition phare, *The Art of Betty Goodwin* (L'art de Betty Goodwin), au Musée des beaux-arts de l'Ontario en 1998.

2. Gerald Hannon, « Betty Goodwin: Secrets and Lies », *Canadian Art*, vol. 15, nº 3 (automne 1998), p. 53.

3. Adele Freedman, « Swimmer », *Canadian Art*, vol. 1, nº 2 (hiver 1984), p. 36-43.

4. Esther Trépanier, *Peintres juifs de Montréal : témoins de leur époque, 1930-1948*, Montréal, Les Éditions de l'Homme, 2008. Ce livre retrace l'histoire de ces artistes et de leurs représentations de la ville et de leurs conditions sociales.

5. Betty Goodwin, carnet de croquis 33, boîte 41, 1958, Fonds Betty Goodwin, Bibliothèque et archives Edward P. Taylor, Musée des beaux-arts de l'Ontario, Toronto.

6. Il s'agissait d'une exposition en duo avec un autre peintre local, Oscar de Lall.

7. Gaucher cité dans Ann Duncan, « Betty Goodwin. Angst Comes to the Fore. Late Blooming Artist Plumbs Darker Side of Human Spirit », *The Gazette*, Montréal, 6 février 1988.

8. Betty Goodwin, citée dans un entretien enregistré par Normand Thériault, février 1983, extrait de la chronologie de Goodwin compilée par Anne-Marie Ninacs, dans *The Art of Betty Goodwin*, Jessica Bradley et Matthew Teitelbaum, dir., Toronto, Art Gallery of Ontario, 1998, p. 92.

9. Betty Goodwin, citée dans un communiqué de presse pour *La Maison Gunther – Extraits*, Montréal, 11 juin-27 août 2022, Galeries Roger Bellemare et Christian Lambert.

10. Lettre de Betty Goodwin à Judith Schwartz, assistante au département des estampes du Museum of Modern Art, datée du 25 octobre 1971, Sainte-Adèle, Québec, dans un dossier pour l'exposition *Betty Goodwin Life and Work* (Betty Goodwin, sa vie et son œuvre), Bibliothèque et Archives E.P Taylor, Musée des beaux-arts de l'Ontario, Toronto.

11. Edward Lucie-Smith, « Inside the Bradford Print Biennial », *Studio International*, vol. 183, nº 945 (juin 1972), p. 273.

12. Gilles Toupin, « Betty Goodwin : notes et notations du côté du souvenir », *La Presse*, 16 novembre 1974, p. D18.

13. En 1971, un collectif d'artistes anglophones que connaît Goodwin et fondé par Tom Dean, Suzy Lake, Bill Vazan, Günter Nolte et Henry Saxe, se réunit pour créer ce centre d'artistes autogéré, qui organise des expositions et mettre sur pied une presse.

14. Betty Goodwin, carnet 71, boîte 52, octobre 1976, Fonds Betty Goodwin, Bibliothèque et Archives Edward P. Taylor, Musée des beaux-arts de l'Ontario, Toronto.

15. Pierre Théberge note : « Les photographies de *Four Columns to Support a Room* […] démontrent clairement le processus d'enveloppement de l'espace défini par les quatre colonnes. De même, les vestes avaient [été enroulées autour des corps, et les bâches avaient] enveloppé la partie arrière d'un camion ». Voir Pierre Théberge, *Le projet de Berlin/The Berlin Project*, Musée des beaux-arts de Montréal, 1983.

16. Bradley et Teitelbaum, dir., *The Art of Betty Goodwin*, Toronto, Art Gallery of Ontario, 1998, p. 115.

17. À l'époque, il s'agissait du Institute for Art and Urban Resources, fondé par Alanna Heiss en 1971. En 1997, le bâtiment a fait l'objet d'une rénovation majeure et, en 2001, il est devenu une filiale du Museum of Modern Art et a été rebaptisé MoMA PS1.

18. Chantal Pontbriand, *Pluralities 1980 Pluralités*, Philip Fry, Chantal Pontbriand, Jessica Bradley, Allan MacKay et Willard Holmes, dir., Ottawa, Musée des beaux-arts du Canada, 1980, p. 69.

19. Le bâtiment Lorne, situé au 90 rue Elgin à Ottawa, a été nommé en l'honneur du marquis de Lorne. Il a été construit en 1959 et équipé de systèmes de contrôle de l'air et de l'humidité conformes aux normes muséales pour accueillir temporairement le Musée des beaux-arts du Canada de 1960 à 1988, jusqu'à ce qu'une solution permanente soit trouvée avec l'actuel bâtiment du Musée des beaux-arts conçu par Moshe Safdie, qui a ouvert ses portes en 1988 et qui est situé sur la promenade Sussex. Le bâtiment Lorne a retrouvé sa vocation première d'immeuble de bureaux, avant d'être démoli en 2011.

20. *O Kanada* était un événement à multiples facettes organisé à l'Akademie der Künste de Berlin, qui comprenait des expositions historiques et contemporaines d'art canadien.

21. L'exposition est organisée par les commissaires indépendants René Blouin, Claude Gosselin et Normand Thériault, sous les auspices du CIAC (Centre international d'art contemporain de Montréal).

22. En 1975, France Morin et René Blouin participent aux premières étapes de la création du magazine *Parachute*. C'est Chantal Pontbriand qui dirigera la publication bilingue jusqu'en 2009. *Parachute* devient un périodique

rapidement reconnu pour sa couverture des débats critiques à Montréal et à l'étranger.

23. La 49th Parallel Gallery était une galerie parrainée par le gouvernement, créée pour promouvoir l'art canadien à New York et située dans un prestigieux immeuble de West Broadway, dans le quartier artistique de SoHo.

24. Normand Biron, *Paroles de l'art*, Montréal, Québec/Amérique, 1988, p. 245.

25. Yolande Racine, commissaire de l'exposition, a sollicité Robert Storr, conservateur de l'art contemporain au Museum of Modern Art, pour la rédaction d'un essai sur l'œuvre de Goodwin pour le catalogue d'exposition de la rétrospective, *Betty Goodwin : œuvres de 1971 à 1987/Works from 1971 to 1987*, Montréal, Musée des beaux-arts de Montréal, 1987.

26. Robert Enright, « A Bloodstream of Images: An Interview with Betty Goodwin », *Border Crossings*, vol. 14, no 4 (automne 1995), p. 44.

27. Le réseau comprend les galeristes new-yorkais Joe Fawbush et Jack Shainman. À l'instigation de Blouin, Fawbush invite Goodwin à participer à une exposition de groupe, puis à une exposition individuelle en 1993. Elle reste associée à la Fawbush Gallery, connue pour le nombre de femmes artistes qu'elle représente, jusqu'à la mort de Fawbush en 1995. Sa première exposition solo est organisée à la galerie Jack Shainman en 1998. En 2001, Shainman et Goodwin font don d'un petit dessin, *Untitled [figure/Ladder Series] XI* (*Sans titre [série figure/échelle] XI*), 1996, au Museum of Modern Art.

28. À partir des années 1980, Goodwin collectionne de nombreuses coupures de presse sur la santé et les moyens de conserver ses forces. Elle fait attention à son alimentation et, comme d'autres membres de la communauté artistique montréalaise, elle reçoit des traitements d'acupuncture du Dr Pie Han, qui était aussi collectionneur d'œuvres d'art. Elle a conservé un article sur l'épuisement professionnel, un terme qu'elle a souvent employé dans ses conversations avec l'autrice au cours de ses dernières années pour décrire son incapacité à travailler en atelier.

ŒUVRES PHARES : GILET Nº 1

1. Adele Freedman, « Swimmer », *Canadian Art*, vol. 1, nº 2 (hiver 1984), p. 36-43.

2. Betty Goodwin, carnet 87, boîte 56, février 1984, Fonds Betty Goodwin, Bibliothèque et archives Edward P. Taylor, Musée des beaux-arts de l'Ontario, Toronto.

3. Arthur Bardo, « Betty Goodwin's Graphics: Minimum Creates Originals », *Montreal Star*, 25 mars 1970.

ŒUVRES PHARES : BÂCHE Nº 3

1. Betty Goodwin, citée dans un entretien avec France Morin, « Betty Goodwin », *Parachute*, vol. 14, printemps 1979, p. 37. « Une des premières choses que je faisais lorsque j'apportais une de ces bâches dans mon atelier était de l'étendre

sur le sol, de clouer tous les côtés au plancher, de la laver et enfin de me familiariser avec sa structure. […] Je ne pouvais décider quelles seraient les marques accidentelles que je désirais conserver qu'après l'avoir étendue et explorée; […]. Le travail consistait à plier et à développer la surface. […] En plus d'être le support, la bâche jouait aussi un rôle formel. »

2. Joan Lowndes, « A Chance to Catch Proteus and Ask Him How Canada Ranks in Art », *Vancouver Sun*, 5 juin 1976.

3. Notamment, la série sur les bâches de Goodwin figure dans l'ouvrage de Roald Nasgaard intitulé *Abstract Painting in Canada*, Halifax, Douglas & McIntyre; Art Gallery of Nova Scotia, 2007, p. 322.

ŒUVRES PHARES : LE PROJET DE LA RUE MENTANA

1. Betty Goodwin, citée dans un entretien avec France Morin, « Betty Goodwin », *Parachute*, vol. 14, printemps 1979, p. 38.

2. Jessica Bradley et Matthew Teitelbaum, dir., *The Art of Betty Goodwin*, Toronto, Art Gallery of Ontario, 1998, p. 49.

ŒUVRES PHARES : À BERLIN : UN TRIPTYQUE, LE DÉBUT DE LA QUATRIÈME PARTIE

1. « Le responsable de cette section, M. Pierre Théberge, conservateur en chef du Musée des beaux-arts de Montréal, avait pris un pari audacieux : celui de présenter seulement trois œuvres, commandées spécialement pour l'occasion à Max Dean, d'Ottawa, Betty Goodwin, de Montréal, et John Massey, de Toronto. Cette approche (que certains journaux allemands jugèrent beaucoup trop restrictive) aurait pu donner des résultats extraordinaires. Ce ne fut pas le cas. » Paul Morisset, « O'Kanada à Berlin. L'échec d'une super-manifestation culturelle », *Le Devoir*, Montréal, jeudi 3 février 1983, p. 8.

2. France Morin, *Betty Goodwin, Steel Notes*, Ottawa, Musée des beaux-arts du Canada, 1989, p. 129.

ŒUVRES PHARES : VERS LE FEU (1983)

1. Jessica Bradley et Matthew Teitelbaum, dir., *The Art of Betty Goodwin*, Toronto, Art Gallery of Ontario, 1998, p. 126.

2. Donald Kuspit, « Betty Goodwin at 49th Parallel », *Art in America*, vol. 72, nº 1 (janvier 1984), p. 130.

ŒUVRES PHARES : VERS LE FEU (1985)

1. Gillian MacKay, « A Milestone in Contemporary Art », *Maclean's*, 19 août 1985, p. 53.

2. Robert Storr et Yolande Racine, *Betty Goodwin: Works from 1971 to 1987*, Montréal, Musée des beaux-arts de Montréal, 1987, p. 43.

ŒUVRES PHARES : CARBONE

1. Betty Goodwin, carnet 97, juillet 1986, Fonds Betty Goodwin, Bibliothèque et archives Edward P. Taylor, Musée des beaux-arts de l'Ontario, Toronto.

ŒUVRES PHARES : SANS CESSE LA TERRE TREMBLE FAIBLEMENT

1. Betty Goodwin, carnet, 1987, Fonds Betty Goodwin, Bibliothèque et archives Edward P. Taylor, Musée des beaux-arts de l'Ontario, Toronto.

ŒUVRES PHARES : SÉRIE NOTES D'ACIER

1. Betty Goodwin, carnet 110, boîte 59, mars 1993, Fonds Betty Goodwin, Bibliothèque et archives Edward P. Taylor, Musée des beaux-arts de l'Ontario, Toronto. Cette citation est probablement tirée d'un article non attribué parmi les coupures de presse de Goodwin.

2. « Malgré leur intimité et la douleur qui semble les avoir motivées, les steel notes (notes d'acier) sont dépourvues du bathos et de la banalité caractéristiques d'un journal intime. Elles sont impersonnelles, comme doit l'être tout art digne de ce nom. Elles nous parlent en syllabes de métal et en traces de couleur; et ce que nous entendons n'est pas le gémissement et la plainte du diariste égocentrique, mais une poésie solennelle et désabusée, ancienne et lointaine, comme celle du Kaddish… ». Mays, John Bentley, « Decoding Goodwin's notes on steel », *The Globe and Mail*, Toronto, 16 septembre 1989, n.p.

3. France Morin, *Betty Goodwin : Steel Notes*, Ottawa, Musée des beaux-arts du Canada, 1989, p. 130.

ŒUVRES PHARES : SANS TITRE (LA MÉMOIRE DU CORPS)

1. Betty Goodwin, notes de travail et croquis, boîte 23-10, s.d., Fonds Betty Goodwin, Bibliothèque et archives Edward P. Taylor, Musée des beaux-arts de l'Ontario, Toronto.

ŒUVRES PHARES : SANS TITRE (NERFS N^{O} 1)

1. Robert Enright, « A Bloodstream of Images: An Interview with Betty Goodwin », *Border Crossings*, vol. 14, n° 4 (automne 1995), p. 42-53.

2. Enright, « A Bloodstream of Images », p. 42-53.

QUESTIONS ESSENTIELLES

1. Salah Bachir dans le cadre d'un entretien avec l'autrice en mai 2022.

2. Goodwin a conservé la célèbre photographie d'un homme faisant face à un char d'assaut sur la place Tiananmen et, en 1990, elle participe à une exposition commémorant la manifestation des étudiants chinois de 1989, organisée par la Fondation Canada-Chine et dont le commissaire était le Dr Pei-Yuan Han, collectionneur et ami de nombre d'artistes de Montréal. Voir le Fonds Betty Goodwin, Bibliothèque et archives Edward P. Taylor, Musée des beaux-arts de l'Ontario, Toronto.

3. En particulier, la poétesse, essayiste, traductrice et classiciste canadienne Anne Carson (née en 1950), qui a enseigné au département de lettres classiques de l'Université McGill de Montréal de 1988 jusqu'au début des années 2000, était une admiratrice de l'œuvre de Goodwin. Les documents de Goodwin contiennent des lettres et des notes de l'autrice, ainsi que des articles

sur Carson, recueillis par Goodwin, qui a assisté à l'une des conférences publiques de Carson. Betty Goodwin, série 6, boîte 20, Fonds Betty Goodwin, Bibliothèque et archives Edward P. Taylor, Musée des beaux-arts de l'Ontario, Toronto.

4. « […] le fait d'être juive et femme. Cette réalité ainsi que le lieu où je vis font partie de mon être. Je ne vis pas en Israël; je ne suis pas féministe militante. Mais je suis faite de strates dont l'une est juive, l'autre est femme. Et je suis certaine que cela transparaît. Je ne peux pas pointer dans mon œuvre où est cette part de moi, mais inconsciemment, elle est là. En même temps, je vis au Québec, au Canada, et je me sens de ce pays; je ne vivrais pas ailleurs. » Betty Goodwin citée dans Normand Biron, *Paroles de l'art*, Montréal, Éditions Québec/Amérique, 1988, p. 241.

5. « J'ai développé un intérêt pour l'espace consacré à ce projet parce qu'il reflète l'idée de "passage" que j'ai souvent abordée à travers les années […]. La nature du passage m'a donné l'occasion d'utiliser deux murs, l'un en face de l'autre, ainsi que le sol pour créer une résonance entre chaque partie. L'œuvre est un triptyque composé d'une oreille en bronze en forme de spirale qui se reflète sur une feuille d'aluminium brillante; en face, se trouve un mégaphone stylisé en aluminium brillant percé de deux couloirs ou conduits en acier d'où émane une lumière néon bleu pâle. Les reflets sont un aspect important de l'installation. D'énormes lettres en acier sont incrustées dans le sol et peuvent être lues depuis chacun des quatre niveaux du musée. Elles se lisent comme suit : "Chaque question possède une force [que sa réponse ne contient plus]" (Elie Weisel) et, dans leur traduction en français, les mots de la poétesse Carolyn Forché, "Combien de temps faut-il pour qu'une voix atteigne l'autre?" ». Betty Goodwin, texte pour le Musée des beaux-arts de Montréal, tiré de la chronologie de Goodwin compilée par Anne-Marie Ninacs, dans *The Art of Betty Goodwin*, Jessica Bradley et Matthew Teitelbaum, dir., Toronto, Art Gallery of Ontario, 1998, p. 153.

6. Goodwin cite Joseph Beuys dans un carnet précédent, soulignant le principe directeur de son approche de la création artistique : « At the outset of a work it is the feelings—ideas crystallize out of it during the process [Au point de départ d'une œuvre, ce sont les sentiments – les idées se cristallisent au cours du processus]. » Betty Goodwin, carnet 79, boîte 54, 2 janvier 1980, Fonds Betty Goodwin, Bibliothèque et archives Edward P. Taylor, Musée des beaux-arts de l'Ontario, Toronto.

7. Antonin Artaud, *Fragments d'un Journal d'enfer*, en ligne : https://archives.skafka.net/alice69/doc/aa_fragdunjournaldenfer.htm. La phrase complète se lit comme suit : « Cette douleur plantée en moi comme un coin, au centre de ma réalité la plus pure, à cet emplacement de la sensibilité où les deux mondes du corps et de l'esprit se rejoignent, je me suis appris à m'en distraire par l'effet d'une fausse suggestion. »

8. « Ne nous y trompons pas […] Les œuvres de Betty Goodwin ne sont pas l'illustration d'une grande cause humanitaire ou la simple projection de beaux sentiments. Leur sens émerge de l'appareil matériel et formel de l'art, qui

produit ses illusions de profondeur par le biais d'une surface hypersensible. » Nicole Dubreuil-Blondin, « Présentation de Madame Betty Goodwin au titre de *honoris causa* », Université de Montréal, 1992.

9. Yolande Racine et Robert Storr, *Betty Goodwin : Œuvres de 1971 à 1987/Works from 1971 to 1987*, Montréal, Musée des beaux-arts de Montréal, 1987, p. 36.

10. Racine et Storr, *Betty Goodwin : Œuvres de 1971 à 1987*, p. 36.

11. Racine et Storr, *Betty Goodwin : Œuvres de 1971 à 1987*, p. 36.

12. Racine et Storr, *Betty Goodwin : Œuvres de 1971 à 1987*, p. 36.

13. Storr commente les dessins de Goodwin : « Remettant cent fois sur le métier ses images, l'artiste leur fait violence : lavis à l'huile éclaircie, récurage du pigment à la térébenthine, affûtage des contours, tout cela a pour résultat de souligner l'extrême finesse des matériaux et la vulnérabilité inhérente au sujet. » Racine et Storr, *Betty Goodwin : Œuvres de 1971 à 1987*, p. 44.

14. Elie Wiesel, *Night*, traduction ang. de Stella Rodway, New York, Hill & Wang, 1960; et Primo Levi, *If This Is a Man* et *The Truce,* traduction ang. de Stuart Woolf, Londres, Abacus, 1987.

15. Betty Goodwin a cité cette phrase de Primo Levi à de nombreuses reprises dans ses carnets de notes, qui se trouvent dans le Fonds Betty Goodwin, Musée des beaux-arts de l'Ontario, Toronto.

16. William J. vanden Heuvel, « The Holocaust Was No Secret », *New York Times Magazine*, 22 décembre 1996.

17. Betty Goodwin, carnet 106, boîte 59, mai 1990, Fonds Betty Goodwin, Bibliothèque et archives Edward P. Taylor, Musée des beaux-arts de l'Ontario, Toronto.

18. Voir Lesley Johnstone, « Installation: The Invention of Context », Claude Gosselin, René Blouin, Lesley Johnstone et Normand Thériault, *Aurora Borealis*, Montréal, Centre international d'art contemporain de Montréal, 1985, p. 48-52. Dans son essai, Lesley Johnstone discute de l'importance du réseau d'espaces gérés par des artistes qui se développe à l'époque partout au pays et qui offrent une alternative aux musées.

19. L'essai de Krauss a été traduit et publié en français, voir notamment Rosalind Krauss, « La sculpture dans un champ élargi », *L'Originalité de l'avant-garde et autres mythes modernistes*, Paris, Macula, 1993, p. 111-127.

20. Bruce Ferguson, « Rue Mentana: Betty Goodwin and Marcel Lemyre », *Parachute,* vol. 20, automne 1980, p. 28-33.

21. L'essai de René Payant, « Le choc du présent », a été publié pour la première fois dans *Performance Texte(s) et Documents*, Chantal Pontbriand, dir., Montréal,

Éditions Parachute, 1981, et republié, en une version augmentée, dans *Réfractions : trajet de l'art contemporain au Canada*, Jessica Bradley et Lesley Johnstone, dir., Montréal, Artexte Editions, 1998, p. 249-267.

22. Payant, « Le choc du présent », p. 259.

23. La collaboration est décrite sur le site web de l'*Agora de la danse* de Montréal, https://agoradanse.com/evenement/bras-de-plomb/ : « Elle, conçoit l'environnement visuel et notamment ces "bras de plomb", extensions démesurées à la fois œuvre d'art et contrainte. Lui, forge une danse subtile et complexe. Les bras, libres et fluides au départ, se voient peu à peu emprisonnés, relayant le mouvement aux jambes. »

STYLE ET TECHNIQUE

1. Les notes de Goodwin sont tirées du Fonds Betty Goodwin, Bibliothèque et archives Edward P. Taylor, Musée des beaux-arts de l'Ontario, Toronto.

2. Betty Goodwin, carnet 117, boîte 60, Fonds Betty Goodwin, Bibliothèque et archives Edward P. Taylor, Musée des beaux-arts de l'Ontario, Toronto.

3. Georges Bogardi, *Betty Goodwin : Passages*, Montréal, Galerie d'art Concordia, Université Concordia, 1986, p. 37.

4. Rosemarie L. Tovell, *Les estampes de Betty Goodwin*, Ottawa, Musée des beaux-arts du Canada, 2002, p. 193.

5. Nancy Tousely, « Ottawa, Canada: Pluralities, National Gallery of Canada », *Artforum*, vol. 19, nº 4 (décembre 1980), p. 83-84.

6. Chantal Pontbriand, *Pluralities 1980 Pluralités*, Philip Fry, Chantal Pontbriand, Jessica Bradley, Allan MacKay et Willard Holmes, dir., Ottawa, Musée des beaux-arts du Canada, 1980, p. 67-68. Pontbriand, l'une des commissaires invitées pour cette exposition, déclare : « Si Betty Goodwin est peintre, je pose comme prémisse qu'elle l'est et demeure, je trouve intéressant qu'elle ait eu ce besoin d'interroger les limites de la peinture au moment où elle commença à littéralement faire paraitre les trois dimensions dans son œuvre… ».

7. Betty Goodwin, carnet 61, boîte 51, Fonds Betty Goodwin, Bibliothèque et archives Edward P. Taylor, Musée des beaux-arts de l'Ontario, Toronto.

8. Betty Goodwin, carnet 60, boîte 50, Fonds Betty Goodwin, Bibliothèque et archives Edward P. Taylor, Musée des beaux-arts de l'Ontario, Toronto.

9. Communiqué de presse pour l'exposition *At Work: Hesse, Goodwin, Martin* (Au travail : Hesse, Goodwin, Martin), Musée des beaux-arts de l'Ontario, 22 septembre 2010 au 2 janvier 2011.

10. Goodwin témoigne : « Je prends sans cesse des notes. J'ai l'impression que tout est un prolongement de mon atelier lorsque je marche dans la rue, que je vais voir des expositions ou que je lis. Tout ceci retrouve dans mon carnet sous

une forme ou une autre. » France Morin, *Betty Goodwin : Steel Notes*, Ottawa, Musée des beaux-arts du Canada, 1989, p. 134.

11. Betty Goodwin, notes pour une présentation à la conférence de l'Association d'art des universités du Canada en 1992. Dossier d'exposition Betty Goodwin, sa vie et son œuvre. Fonds Betty Goodwin, Bibliothèque et archives Edward P. Taylor, Musée des beaux-arts de l'Ontario, Toronto.

12. « Le plus étrange, c'est que dernièrement, je pensais à un passage effondré, et je regardais dans mes carnets, et c'était là, il y a dix ans, la même chose. C'est extraordinaire. Les carnets sont importants pour moi. Je les consulte lorsque j'ai besoin d'un coup de pouce. En regardant, je trouve des idées avec lesquelles je pourrais me sentir capable de travailler aujourd'hui. » Betty Goodwin, dans un entretien avec l'autrice tiré de *The Art of Betty Goodwin*, Jessica Bradley et Matthew Teitelbaum, dir., Toronto, Art Gallery of Ontario, 1998, p. 66.

13. Morin, *Betty Goodwin : Steel Notes*, p. 133.

14. Carnets de Betty Goodwin, Fonds Betty Goodwin, Bibliothèque et archives Edward P. Taylor, Musée des beaux-arts de l'Ontario, Toronto.

15. Laurier Lacroix, « Betty Goodwin: Galerie France Morin », *Artscanada*, vol. 38, n° 2 (juillet-août 1981), p. 242-243.

16. Gerald Hannon, « Betty Goodwin: Secrets and Lies », *Canadian Art*, vol. 15, n° 3 (automne 1998), p. 53.

17. Cindy Richmond, *Betty Goodwin: Icons*, Regina, MacKenzie Art Gallery, 1996, p. 10-11.

GLOSSAIRE

art abstrait
Langage de l'art visuel qui emploie la forme, la couleur, la ligne et les traces gestuelles pour créer des compositions qui ne tentent pas de représenter des choses appartenant au monde réel. L'art abstrait peut interpréter la réalité sous une forme modifiée ou s'en éloigner tout à fait. On l'appelle aussi l'art non figuratif.

art conceptuel
L'art conceptuel, qui remonte au travail de Marcel Duchamp, mais qui ne sera pas codifié avant les années 1960, est une expression générale pour décrire un art qui met l'accent sur les idées plutôt que sur la forme. Le produit fini peut même avoir une forme concrète éphémère, comme le land art ou la performance.

Arte Povera
Mouvement d'avant-garde italien couvrant la fin des années 1960 et le début des années 1970. Le terme « arte povera », signifiant littéralement « art pauvre », a été inventé par le critique Germano Celant en 1967. Le mouvement préconise l'utilisation de matériaux trouvés et humbles dans des moyens d'expression artistique comme la sculpture, l'assemblage et la performance. L'Arte Povera est en réaction contre le monde de l'art commercial et institutionnalisé et contre le minimalisme américain, par son utilisation de matières tant naturelles qu'industrielles qui invite à reconsidérer les conflits entre les valeurs passées et présentes. Les plus importants artistes de l'Arte Povera sont notamment Giovanni Anselmo, Giuseppe Penone et Michelangelo Pistoletto.

art processuel
L'art processuel est un type de pratique artistique qui fait du processus créatif d'une œuvre un élément central de son aspect fini. Concept très large, l'art processuel peut s'appliquer à des œuvres expressionnistes abstraites qui mettent en valeur le coup de pinceau, ou à des œuvres qui abandonnent complètement le concept d'œuvre achevée, l'artiste accordant toute l'importance à la démarche créative.

Art Windsor-Essex
La Art Gallery of Windsor est une galerie d'art située à Windsor, en Ontario, qui a été fondée en 1943 et est connue depuis 2022 sous le nom de Art Windsor-Essex. Elle abrite d'importantes œuvres d'artistes de la région et du pays, et expose de l'art canadien tant contemporain qu'historique.

assemblage
Un assemblage, un collage ou un bricolage est une œuvre d'art tridimensionnelle réalisée à partir d'objets trouvés. Le terme « assemblage », utilisé la première fois dans les années 1950 par l'artiste français Jean Dubuffet pour désigner ses collages d'ailes de papillons, est popularisé aux États-Unis pour décrire l'œuvre des artistes américains Robert Rauschenberg et Jim Dine.

Automatistes

Groupe d'artistes montréalais qui s'intéressent au surréalisme et à la technique surréaliste de l'automatisme. Formé autour de l'artiste, professeur et théoricien Paul-Émile Borduas, le groupe des Automatistes expose régulièrement entre 1946 et 1954, et fait de Montréal un haut lieu de l'art d'avant-garde au milieu du vingtième siècle. Marcel Barbeau, Marcelle Ferron, Fernand Leduc, Jean-Paul Mousseau, Jean Paul Riopelle et Françoise Sullivan comptent parmi ses membres.

Beckett, Samuel (Irlande, 1906-1989)

Samuel Beckett écrit des romans, de la poésie et des essais, tant en anglais qu'en français, avant de devenir célèbre avec sa pièce *En attendant Godot* en 1953. Ses récits, qui mettent en scène des personnages qui souffrent dans des situations extrêmes et absurdes où le sens est illusoire, sont axés sur une sorte d'humanité élémentaire privée des traits de la société. Il est l'un des principaux auteurs du théâtre français de l'absurde. Beckett a reçu le prix Nobel de littérature en 1969.

Beckmann, Max (Allemagne, 1884-1950)

Peintre et graveur associé à l'expressionnisme, Beckmann a néanmoins rejeté le mouvement. Son œuvre se caractérise par une complexité émotionnelle brute, des couleurs vives et une imagerie souvent troublante ou violente. Son expérience de la Première Guerre mondiale l'incite à explorer la condition humaine et les thèmes de la souffrance et de la tourmente dans son art.

Beuys, Joseph (Allemagne, 1921-1986)

Visualiste, performeur, professeur et activiste, Joseph Beuys formule « le concept élargi de l'art », selon lequel toute personne peut agir avec créativité, une créativité qui s'étendrait dès lors à toutes les sphères de la vie. Les animaux sont un thème important de ses œuvres expressionnistes souvent à visées symboliques, tout comme le feutre et la graisse sont ses matériaux privilégiés.

Biennale de São Paulo

La Biennale de São Paulo est une exposition d'art international et brésilien de grande envergure, organisée tous les deux ans depuis 1951 dans la ville de São Paulo, au Brésil. Il s'agit de la deuxième plus ancienne biennale d'art au monde après la Biennale de Venise et de l'un des événements artistiques les plus importants d'Amérique latine. Organisée dans le pavillon Ciccillo Matarazzo du parc d'Ibirapuera, des dizaines de pays y sont représentés à chaque édition.

Biennale de Venise

Fondée en 1895, la Biennale de Venise est une exposition bisannuelle consacrée à l'art avant-gardiste et contemporain des pays participants, dont beaucoup ont des pavillons permanents dans une section des Giardini, l'espace vert où se tient l'événement. Historiquement, il y a eu plusieurs ajouts à la programmation de la Biennale, y compris des festivals de cinéma, de théâtre et de musique. Actuellement, les principaux événements sont l'Exposition internationale d'art, qui se tient les années impaires, et l'Exposition internationale d'architecture (ou Biennale d'architecture de Venise), qui se tient les années paires. De nos jours, elle attire régulièrement plus de 370 000 visiteurs. Le Canada y participe depuis 1952.

Bourgeois, Louise (France/États-Unis, 1911-2010)
Née à Paris, Bourgeois s'installe à New York en 1938, où elle s'établit comme artiste. Bien qu'elle ait commencé sa carrière par la production d'estampes et de dessins, l'artiste s'est fait connaître pour ses sculptures et ses installations psychologiquement chargées. L'œuvre de Bourgeois s'inspire des traumatismes de son enfance, de ses relations compliquées avec ses parents, de son rapport au sexe et à son corps, souvent par des figures récurrentes (l'araignée en particulier). Longtemps négligé, son art est sorti de l'ombre et a été largement acclamé dans les années 1970, lorsque ses implications féministes sont devenues un sujet d'intérêt pour les critiques, les artistes et le public.

Briansky, Rita (Canada/Pologne, née en 1925)
Peintre canadienne d'origine polonaise qui s'est fait connaître au sein du groupe des Peintres juifs de Montréal dans les années 1950 et 1960. Briansky est reconnue pour ses images de l'enfance et ses portraits intimes de femmes.

Cadieux, Geneviève (Canada, née en 1955)
Artiste née à Montréal, Cadieux est principalement connue pour ses photographies et ses installations audiovisuelles de grande envergure, qui traitent généralement des thèmes de l'identité, du genre et du corps humain. Elle représente le Canada à la Biennale de Venise et à la Biennale de São Paulo, et son œuvre fait l'objet d'expositions individuelles à l'échelle internationale. En 2001, elle reçoit le Prix du Gouverneur général en arts visuels et en arts médiatiques.

Caiserman-Roth, Ghitta (Canada, 1923-2005)
Peintre montréalaise du mouvement réaliste social et éducatrice, Caiserman-Roth fonde la Montreal Artists School dans les années 1940 avec son premier mari, Alfred Pinsky. Caiserman-Roth est la première peintre à recevoir le Prix du Gouverneur général en arts visuels et en arts médiatiques. Elle a également été critique pour la Canadian Broadcasting Corporation (CBC).

catalogue raisonné
Inventaire minutieux de l'œuvre entier d'un artiste comprenant notamment des renseignements sur la technique d'expression, la date de réalisation, les dimensions, la provenance et l'historique des expositions de chaque œuvre. Habituellement dressés par des universitaires, les catalogues raisonnés sont des outils indispensables pour accroître la connaissance et la compréhension de l'œuvre d'un artiste.

Chagall, Marc (Russie/France, 1887-1985)
Peintre et graphiste, Chagall est célèbre pour ses images colorées et oniriques et son rejet de la logique picturale. Empruntant volontiers au cubisme, au fauvisme et au symbolisme, il n'adhère toutefois à aucun de ces mouvements de l'avant-garde.

Christo (France, 1935-2020)
Christo est un artiste qui ne va pas sans Jeanne-Claude, sa femme et principale collaboratrice, dans la création d'installations environnementales à grande échelle et spécifiques au site. Le duo est reconnu pour ses emballements, alors

qu'il enveloppe ou drape des monuments architecturaux ou divers points de repères naturels ou culturels. Le duo a commencé sa pratique sous le nom du seul Christo avant de s'annoncer comme « Christo et Jeanne-Claude ».

Conseil des arts du Canada

Société d'État créée en 1957 par la *Loi sur le Conseil des arts du Canada* pour stimuler la production artistique et promouvoir l'étude et l'appréciation des arts au Canada. Le Conseil aide financièrement les artistes et organisations artistiques de toutes disciplines, y compris les arts visuels, la danse, la musique et la littérature.

Dean, Max (Canada/Royaume-Uni, né en 1949)

Artiste multidisciplinaire né à Leeds, au Royaume-Uni, Dean compose une œuvre qui comprend des performances, des autoportraits photographiques complexes et des installations tirant parti de la robotique et de l'électronique. *As Yet Untitled* (*Sans titre pour l'instant*), 1992-1995, une de ses installations bien connues dans laquelle un bras robotisé déchiquette des photographies, fait partie de la collection permanente du Musée des beaux-arts de l'Ontario.

Dean, Tom (Canada, né en 1947)

Artiste établi à Toronto, Dean développe une pratique centrée sur l'interaction entre le quotidien et le mythologique. Après avoir terminé ses études à Montréal à la fin des années 1960, Dean cofonde, en 1972, le centre d'artistes autogéré d'avant-garde Véhicule Art. Il s'installe à Toronto en 1976 et devient célèbre pour sa sculpture monumentale *The Floating Staircase* (*L'escalier flottant*), 1978-1981, bercée par les eaux du port de Toronto pendant deux ans. Dean représente le Canada à la Biennale de Venise en 1999.

Dumouchel, Albert (Canada, 1916-1971)

Peintre, graveur et éducateur, Dumouchel explore diverses tendances en carrière, dont le surréalisme, et explore tout à la fois les langages abstrait et figuratif de l'art. Son corpus reflète l'évolution de l'art moderne au Québec; en 1948, il est notamment cosignataire du manifeste de Prisme d'Yeux tout comme le peintre Alfred Pellan.

eau-forte

L'eau-forte est un procédé d'impression qui suit les mêmes principes que la gravure sur bois, mais qui nécessite de l'acide au lieu d'un burin pour inciser la matrice. Elle requiert une plaque de cuivre qui est revêtue d'une résine cireuse résistante dans laquelle l'artiste trace une image à l'aide d'une aiguille. La plaque est ensuite immergée dans un bain d'acide [l'eau-forte], incisant les lignes gravées et laissant le reste de la plaque intacte.

eau-forte au vernis mou

Procédé de gravure par lequel l'artiste grave des lignes ou des textures sur une plaque de métal enduite d'une substance cireuse appelée fond. La plaque est ensuite immergée dans l'acide et recouverte d'encre, pour permettre de créer des estampes du motif qui y a été gravé. Inventée au milieu du dix-huitième siècle, la technique de l'eau-forte au vernis mou produit des estampes caractérisées par leurs lignes douces et une texture granuleuse proche de celle des dessins.

estampe
Processus de création artistique fondé sur le transfert d'encre d'une surface à une autre par impression, l'estampe consiste généralement à dessiner, sculpter ou graver une image sur une plaque, un bloc de pierre, de bois ou de métal, à couvrir cette surface d'encre et à imprimer ensuite cette image sur du papier, une toile ou une autre surface. Cette méthode permet de faire des copies d'une même image. La lithographie, la gravure sur bois, la sérigraphie et l'intaille sont des procédés courants d'estampes.

expressionnisme
L'expressionnisme est un style d'art intense et émotionnel qui valorise la représentation des idées et des sentiments subjectifs de l'artiste. L'expressionnisme allemand en est une déclinaison et voit le jour au début du vingtième siècle en Allemagne et en Autriche. En peinture, l'expressionnisme est associé à l'usage de couleurs puissantes et à des coups de pinceau non naturalistes.

Fleming, Martha (Canada, née en 1958)
Professionnelle des institutions muséales, universitaire et artiste née à Toronto et aujourd'hui établie à Londres (Royaume-Uni), Fleming se penche sur l'histoire des collections institutionnelles par son travail dans chacun de ces domaines. Alors qu'elle vit à Montréal dans les années 1980, Fleming collabore avec l'artiste québécoise Lyne Lapointe à la création d'installations publiques in situ, appuyées par des recherches approfondies. Dans les années 1990, elle déménage à Londres où sa carrière bifurque vers des projets plus interdisciplinaires et académiques.

féminisme
Englobant un large éventail de perspectives philosophiques et politiques historiques et contemporaines, le féminisme se définit, au sens large, comme la conviction que les hommes et les femmes devraient être socialement, politiquement et économiquement égaux. En Occident, à la Renaissance, un petit nombre de femmes de lettres commencent à remettre en question le statut social inférieur des femmes, notamment en matière de mariage et d'éducation. Au dix-neuvième siècle, d'éminentes féministes en Grande-Bretagne, aux États-Unis et au Canada défendent l'idée du droit de vote des femmes. Le vingtième siècle voit l'expansion du cadre de la pensée féministe qui s'ouvre à d'autres dimensions identitaires, notamment la race, la classe sociale, le travail, la sexualité et une compréhension plus large du genre, pour étudier leur influence sur la façon dont différentes femmes vivent l'inégalité et façonnent les objectifs de justice sociale des mouvements féministes dans le monde entier.

Galerie René Blouin
La Galerie René Blouin est une galerie d'art commerciale fondée à Montréal, en 1986, par René Blouin, qui a fusionné avec la Division Gallery, en 2020, pour former la Galerie Blouin Division. L'une des plus grandes galeries commerciales du Canada, cette institution fait la promotion d'artistes d'art contemporain canadien·nes de premier plan, une mission qu'elle poursuit depuis son ouverture.

Galerie Sable-Castelli
La Galerie Sable-Castelli est une institution commerciale d'art contemporain sise dans le quartier de Yorkville à Toronto jusqu'à sa fermeture en 2005. La galerie est fondée en 1973 par Jared Sable sous le nom de Sable Gallery, puis rebaptisée peu après, lorsque Sable s'associe au marchand d'art new-yorkais Leo Castelli. On doit à la Galerie Sable-Castelli l'introduction sur la scène torontoise des œuvres d'artistes internationaux d'avant-garde, dont Robert Rauschenberg, Jasper Johns, Andy Warhol et Richard Serra. La galerie est également connue pour avoir soutenu la carrière de figures canadiennes contemporaines telles que Suzy Lake, Barbara Astman et Betty Goodwin.

Gaucher, Yves (Canada, 1934-2000)
Gaucher est un peintre et graveur abstrait internationalement reconnu, associé aux Plasticiens. La nature curieuse de Gaucher en fait une figure individualiste et un artiste qui s'inspire de multiples sources, entre autres du jazz, de la musique atonale, de Georges Braque, Mark Rothko et des New York Abstractionists. Il a milité pour moderniser la gravure et ouvrir la pratique à des techniques expérimentales et novatrices. Gaucher fonde l'Association des peintures-graveurs de Montréal en 1960 et est nommé Membre de l'Ordre du Canada en 1981. (Voir *Yves Gaucher : sa vie et son œuvre* par Roald Nasgaard.)

General Idea (Canada, actif 1969-1994)
General Idea est un collectif d'artistes prolifiques, provocateurs et critiques de la société, porté par AA Bronson (Michael Tims, avant 1946), Felix Partz (Ronald Gabe, 1945-1994) et Jorge Zontal (Slobodan Saia-Levy,1944-1994). Formé à Toronto, le collectif émane de la contre-culture du Rochdale College, une école expérimentale libre, et du Théâtre Passe Muraille. Les projets conceptuels de General Idea comprennent notamment *Miss General Idea* et la série traitant de la crise du SIDA. En 1972, le collectif fonde FILE et, en 1973, le centre d'artistes autogéré Art Metropole. (Voir *General Idea : sa vie et son œuvre,* par Sarah E. K. Smith.)

Giacometti, Alberto (Suisse, 1901-1966)
Alberto Giacometti est surtout connu comme sculpteur, mais c'est aussi un peintre, un dessinateur et un graveur. Quoique ses premières œuvres abstraites soient surréalistes avec des influences cubistes, après la Seconde Guerre mondiale, Giacometti se tourne vers la sculpture de figures et la phénoménologie – une façon de comprendre le monde par la perception et l'expérience – augmentant la taille de ses sculptures et amincissant les corps humains que celles-ci dépeignent jusqu'à ce qu'ils semblent disparaître dans l'espace. Le philosophe existentialiste Jean-Paul Sartre écrit sur ces corps humains frêles et isolés, qui attirent également l'attention de Samuel Beckett, pour qui Giacometti conçoit le premier décor de sa pièce *En attendant Godot*.

gravure
Le terme « gravure » renvoie à la fois à un type d'image et au procédé employé pour la réaliser. Les gravures sont produites en taillant dans une plaque de métal, de bois ou de plastique au moyen d'outils spécialisés, puis en encrant les lignes produites par incision. L'encre est transférée sur le papier sous la forte pression d'une presse à imprimer.

Guston, Philip (États-Unis, 1913-1980)
Figure clé de l'art américain des années d'après-guerre, Guston produit des peintures et des dessins tantôt intensément personnels, tantôt abstraits ou expressément politiques, en témoignent les peintures murales réalisées dans les années 1930 et 1940 sur commande de la Works Progress Administration, dans le cadre du Federal Art Project. Après deux décennies de succès sur la scène new-yorkaise de l'expressionnisme abstrait, Guston suscite la colère et le mépris de la communauté artistique lorsqu'il effectue un retour à des images figuratives et symboliques.

Hesse, Eva (Allemagne/États-Unis, 1936-1970)
Eva Hesse est une sculptrice reconnue pour son usage innovant de matériaux tels que la fibre de verre, le latex et les plastiques. Ses œuvres empruntent souvent des formes organiques, reflétant la physicalité et la vulnérabilité du corps humain, et se caractérisent par l'importance accordée à la texture et à la souplesse. Malgré la brièveté de sa carrière due à sa mort prématurée, Hesse reste une figure marquante de l'art post-minimal.

Hockney, David (Angleterre, né en 1937)
Hockney s'est fait connaître par ses toiles représentant des piscines de la Californie du Sud, qui dépeignent une vie de loisirs dans le Los Angeles des années 1960. Il utilise une forme stylisée de réalisme ainsi que des couleurs vives et claires dans ses portraits et autres œuvres figuratives, en grande partie autobiographiques. Bien qu'il ait expérimenté d'autres moyens d'expression, notamment le photomontage, la vidéo, le dessin et la peinture numérique, Hockney reste surtout connu comme peintre. Il a principalement vécu à Los Angeles de 1978 à 2019, puis s'est établi en Normandie, en France.

humanisme
Selon la définition contemporaine, l'humanisme est un système éthique axé sur les besoins humains et la valeur de la vie humaine. Les humanistes croient que la moralité vient d'une réflexion critique et rationnelle sur la valeur que nous attachons à l'être humain. En Occident, les premières formes d'humanisme remontent à la République romaine où le terme *humanitas* est utilisé pour faire référence à la bonne volonté envers les autres ou à l'étude des arts libéraux. Cette dernière conception de l'humanisme est liée aux disciplines intellectuelles de l'étude des lettres.

Hurlbut, Spring (Canada, née en 1952)
Photographe conceptuelle établie à Toronto, dont la pratique se révèle dans les années 1980, Hurlbut aborde dans son œuvre les thèmes de la vie, de la mort et de la mortalité, ainsi que les cultures d'exposition dans les espaces muséaux. Ses pièces figurent dans d'importantes collections nationales, dont celles du Musée des beaux-arts du Canada, du Musée des beaux-arts de l'Ontario et du Musée des beaux-arts de Montréal.

installation
Environnement composé de matériaux mixtes construit de façon souvent provisoire et dans un lieu précis (œuvre spécifique au site). Le terme apparaît dans les années 1970 et marque une transformation de l'œuvre d'art, d'objet

esthétique et isolé de son milieu, vers un objet/projet/concept dont le sens tient dans son contexte et son inscription dans la vie quotidienne. L'installation n'est pas un art qui demande d'être simplement regardé, mais qui doit être ressenti, par le spectateur, comme une expérience dans l'espace.

Johns, Jasper (États-Unis, né en 1930)
L'une des figures les plus importantes de l'art américain du vingtième siècle, Johns – peintre, graveur et sculpteur – est reconnu, avec Robert Rauschenberg, pour avoir relancé l'intérêt envers la peinture figurative après la domination de l'expressionnisme abstrait émanant de la scène new-yorkaise. Ses œuvres comportant le motif du drapeau américain figurent parmi ses plus célèbres.

Keeley, Shelagh (Canada, née en 1954)
Artiste multidisciplinaire née à Oakville, en Ontario, Keeley est reconnue pour ses grandes installations de dessins muraux, souvent temporaires et spécifiques à un site, qui intègrent des éléments de photographie et de collage. Très en vue depuis les années 1980, les œuvres de Keeley font partie de collections publiques, notamment celles du Musée des beaux-arts du Canada et du Museum of Modern Art de New York.

Kollwitz, Käthe (Allemagne, 1867-1945)
Mieux connue pour ses gravures, Käthe Kollwitz a débuté sa carrière par des œuvres réalistes. Pendant et après la Première Guerre mondiale, elle réalise des portraits sombres et bouleversants de la mort, de la guerre et de la pauvreté et, en 1920, elle se tourne vers la gravure sur bois qu'elle traite dans un style expressionniste. Elle a défendu les droits des femmes artistes et a été un membre éminent de l'Académie prussienne des arts à partir des années 1920 jusqu'à ce qu'elle soit forcée de démissionner par les Nazis en 1933. Son monument en granit à la mémoire de son plus jeune fils mort pendant la Première Guerre mondiale se dresse dans un cimetière près d'Ypres, en Belgique.

Lapointe, Lyne (Canada, née en 1957)
Née à Montréal, Lapointe est une artiste contemporaine établie à Mansonville (Québec), connue dans les années 1980 pour ses installations in situ, souvent créées en collaboration avec Martha Fleming. Depuis, elle crée plutôt des peintures et des œuvres de techniques mixtes, qui abordent les thèmes du féminisme, de la botanique et de la muséologie.

Lemyre, Marcel (Canada, 1948-1991)
Graveur et sculpteur, Lemyre produit des œuvres figuratives en céramique, en bronze et en argile. Il est également connu pour avoir apporté son aide à Betty Goodwin en 1979, lors de la création d'une installation environnementale dans un appartement montréalais situé au 4005, rue de Mentana.

lithographie
Procédé de reproduction inventé en 1798 en Allemagne par Aloys Senefelder, la lithographie repose sur le principe selon lequel la graisse et l'eau ne se mélangent pas, à l'instar d'autres méthodes planographiques de reproduction d'images. Placées sur la presse, les pierres lithographiques humectées et

encrées imprimeront uniquement les zones précédemment enduites d'encre lithographique grasse.

Massey, John (Canada, né en 1950)
Artiste contemporain né à Toronto, Massey est connu depuis les années 1980 pour ses installations, ses vidéos, ses photographies et ses sculptures. En 2001, il reçoit le prix Gershon Iskowitz pour l'ensemble de sa carrière. Ses œuvres figurent notamment dans les collections du Musée des beaux-arts du Canada et du Musée des beaux-arts de l'Ontario.

Merz, Mario (Italie, 1925-2003)
Merz est un sculpteur connu pour son rôle central dans le mouvement de l'Arte Povera (art pauvre) de l'Italie des années 1960. Ses œuvres intègrent des matériaux du quotidien, tels que le verre, la pierre, la cire d'abeille et la terre. Sa production la plus célèbre tient dans ses sculptures en forme d'igloo, réalisées avec des matériaux industriels, qui explorent les thèmes de la survie et de l'existence humaine dans la nature.

minimalisme
Tendance de l'art abstrait caractérisée par une restriction extrême de la forme, très populaire auprès des artistes des États-Unis des années 1950 aux années 1970. Si tout médium se prête au minimalisme, il est surtout associé à la sculpture : parmi les principaux minimalistes, mentionnons Carl Andre, Donald Judd et Tony Smith. Parmi les peintres minimalistes, mentionnons Agnes Martin, Barnett Newman, Kenneth Noland et Frank Stella.

Molinari, Guido (Canada, 1933-2004)
Peintre et théoricien, Molinari est membre du mouvement plasticien de Montréal. À compter du milieu des années 1950, il donne de nouveaux modèles à la peinture géométrique dans le monde. Ses peintures à bandes verticales aux « arêtes nettes » créent l'illusion d'un espace dynamique, avivé par l'attention que porte le spectateur à la modulation des couleurs engendrée par leur répétition rythmique sur la toile.

Museum of Modern Art (MoMA)
Fondé par trois mécènes — Mary Quinn Sullivan, Abby Aldrich Rockefeller et Lillie P. Bliss — avec l'aide d'un conseil de fiduciaires, le Museum of Modern Art ouvre ses portes à New York en 1929. Remplissant un créneau négligé par les modèles muséaux classiques, le MoMA se veut un lieu d'accès public à l'art contemporain. Le premier directeur du musée, Alfred H. Barr Jr., lui assure un rôle influent dans le monde de l'art américain et dans la construction de l'histoire de l'art américain à travers les expositions d'œuvres contemporaines. Le MoMA déménage en 1939 à son emplacement actuel sur la 53e rue, à Manhattan.

Musée des beaux-arts de l'Ontario (MBAO, ou AGO)
Fondée en 1900 sous le nom de Art Museum of Toronto, puis rebaptisée Art Gallery of Toronto en 1919, la Art Gallery of Ontario (depuis 1966) ou Musée des beaux-arts de l'Ontario est une importante institution muséale torontoise qui détient près de 95 000 œuvres d'artistes du Canada et de l'international.

Musée des beaux-arts de Montréal (MBAM, ou MMFA)

Fondé en 1860 comme la Art Association of Montreal, le Musée des beaux-arts de Montréal abrite une collection encyclopédique d'œuvres d'art et d'artefacts datant de l'Antiquité à aujourd'hui. De ses débuts, en tant que musée et espace d'exposition privés à son statut actuel d'établissement public étendu sur plus de quatre bâtiments de la rue Sherbrooke à Montréal, le musée rassemble une collection de plus de 43 000 œuvres et présente des expositions historiques, modernes et contemporaines.

Musée des beaux-arts de Vancouver (MBAV, ou VAG)

Premier musée en importance de l'Ouest canadien, la Vancouver Art Gallery ou Musée des beaux-arts de Vancouver est située à Vancouver, en Colombie-Britannique. Il s'agit d'un établissement public fondé en 1931, doté d'une collection permanente portant sur l'art historique et contemporain de la Colombie-Britannique, tout particulièrement les œuvres d'artistes des Premières Nations et, de l'Institute of Asian Art, sur l'art de la région de l'Asie-Pacifique.

Musée des beaux-arts du Canada (MBAC, ou NGC)

Institution fondée à Ottawa en 1880, la National Gallery of Canada ou Galerie nationale du Canada, rebaptisée Musée des beaux-arts du Canada en 1984, possède la plus vaste collection au pays d'art canadien et d'œuvres d'artistes de renommée internationale. Sous l'impulsion du gouverneur général, le marquis de Lorne, le musée a été créé à l'origine pour renforcer l'identité spécifiquement canadienne en matière de culture et d'art, et pour constituer une collection nationale d'œuvres d'art qui correspondrait à l'envergure des autres institutions de l'Empire britannique. Depuis 1988, le musée est situé sur la promenade Sussex dans un bâtiment conçu par Moshe Safdie.

Musée d'art contemporain de Montréal (MACM)

Fondé par le gouvernement du Québec en 1964, le Musée d'art contemporain de Montréal est la plus vieille institution d'art contemporain au Canada. D'abord installé dans des locaux temporaires à la Place Ville-Marie, le musée se déplace au Château Dufresne en 1965, puis à la Galerie d'art international d'Expo 67, à la Cité du Havre, avant d'emménager, en 1992, dans ses locaux actuels, sur le site de la Place des Arts. Dédié à la promotion et la conservation de l'art québécois contemporain, le musée entretient un programme d'expositions et d'acquisitions et gère une collection d'environ huit mille pièces.

Nauman, Bruce (États-Unis, né en 1941)

Artiste contemporain d'envergure dont les œuvres conceptuelles variées explorent les notions de sens, de nature et d'expérience des œuvres, ainsi que d'existence humaine. Probablement mieux connu pour ses enseignes au néon des années 1960 et 1970, Bruce Nauman crée aussi des performances, des films, des sculptures, des photographies, des gravures et des hologrammes.

Nolte, Günter (Canada/Allemagne, 1938-2000)

Artiste né à Göttingen en Allemagne, Nolte est reconnu pour ses sculptures géométriques et ses dessins d'inspiration minimaliste. Formé à l'Université Concordia, il travaille dans des ateliers d'artistes à Mexico et à Montréal dont celui de Betty Goodwin, dans les années 1960.

néo-expressionnisme

Mouvement artistique qui embrasse à la fois la peinture narrative et la peinture de geste, le néo-expressionnisme fait le pont entre modernisme et postmodernisme. Parmi les principaux artistes néo-expressionnistes figurent Philip Guston, Julian Schnabel et Christopher Le Brun, qui réagissent à la distance émotionnelle du minimalisme et de l'art conceptuel. Cette renaissance de l'expressionnisme se répand à l'échelle internationale et, vers la fin des années 1970, le courant atteint un groupe d'artistes allemands connu sous le nom de Neue Wilden (littéralement « nouveaux sauvages ») ou Nouveaux Fauves.

objet trouvé

Tout objet – naturel ou fabriqué, entier ou fragmentaire – que choisit l'artiste pour l'intégrer à une œuvre d'art. Les artistes qui travaillent avec des objets trouvés les choisissent en fonction de types ou de styles particuliers, d'une signification personnelle ou culturelle, ou encore de préoccupations formelles. On peut penser à *Tête de taureau*, 1942, de Picasso, par exemple, une œuvre composée d'une selle et d'un guidon de vélo.

Oldenburg, Claes (Suède/États-Unis, 1929-2022)

Sculpteur américain d'origine suédoise, Oldenburg passe la majeure partie de sa carrière à New York. Il est surtout connu pour ses sculptures molles expérimentales, ainsi que pour ses installations monumentales d'art public qui représentent souvent des objets quotidiens et banals dans une échelle surdimensionnée. Considéré comme une figure majeure du pop art, nombre de ses œuvres publiques ont été créées en collaboration avec son épouse, l'artiste Coosje van Bruggen (1942-2009).

Peintres juifs de Montréal

Collectif d'artistes, les peintres juifs de Montréal rassemblent notamment Ghitta Caiserman-Roth, Alfred Pinsky, Alexander Bercovitch, Eric Goldberg, Rita Briansky et Moses Reinblatt. La plupart des artistes du groupe ou leurs parents ont émigré d'Europe de l'Est. Leurs œuvres socialement engagées, exploitant des styles du réalisme à un expressionnisme stylisé, leur valent une renommée importante, étendue sur plusieurs décennies au milieu du vingtième siècle, bien que l'appellation « Peintres juifs de Montréal » n'ait été popularisée qu'à partir des années 1980.

performance

Forme d'art exécutée en direct et dans un temps donné, dans laquelle le matériau premier de l'artiste est son propre corps. Elle peut impliquer plusieurs personnes participantes ainsi que le public. La performance apparaît au début du vingtième siècle, avec des mouvements comme Dada et le futurisme, et se développe davantage dans les années 1960 et 1970, après le déclin du modernisme. Les thèmes communs à cette pratique portent sur la dématérialisation de l'objet artistique, l'éphémère, la présence physique de l'artiste, l'anticapitalisme et l'intégration de l'art dans la vie.

Picasso, Pablo (Espagne, 1881-1973)

Reconnu comme l'un des artistes les plus célèbres et influents du vingtième siècle et travaillant surtout en France, Picasso est un membre éminent de l'avant-

garde parisienne qui comprend Henri Matisse et Georges Braque. Beaucoup considèrent son tableau *Les demoiselles d'Avignon*, 1907, comme le plus important du vingtième siècle.

Pinsky, Alfred (Canada, 1921-1999)
Artiste et enseignant en art, Pinsky exerce une forte influence dans le domaine de la pédagogie et de l'éducation artistique au Canada au cours de la deuxième moitié du vingtième siècle. Dans les années 1940, il fonde la Montreal Artists School avec sa première femme, Ghitta Caiserman-Roth. En 1960, avec Leah Sherman, il fonde le département des beaux-arts du Sir George Williams College (aujourd'hui l'Université Concordia) à Montréal, pour finalement y occuper le poste de doyen des beaux-arts de 1975 à 1980. Il est le fondateur du Child Art Council et président de la Société canadienne pour l'éducation par l'art. Peintre avant tout, Pinsky a enseigné à Concordia, au Saskatoon Teachers' College ainsi qu'à l'Université du Nouveau-Brunswick à Fredericton, en plus d'écrire des essais et des critiques d'art.

pop art
Le pop art est un mouvement qui émerge à la fin des années 1950 et qui se développe jusqu'au début des années 1970, en Grande-Bretagne et aux États-Unis, en adoptant l'imagerie du design graphique commercial, de la télévision et du cinéma. Les représentants les plus connus du pop art sont Richard Hamilton, David Hockney, Andy Warhol et Roy Lichtenstein

Rauschenberg, Robert (États-Unis, 1925-2008)
Rauschenberg est une figure incontournable de l'art américain du vingtième siècle. Ses peintures, sculptures, gravures, photographies, collages et installations s'inspirent de divers styles, depuis celui de l'expressionnisme abstrait jusqu'au pop art. Avec Jasper Johns, il suscite un regain d'intérêt pour le mouvement Dada. Parmi ses œuvres les plus connues figure *Bed* (*Lit*), 1955, une de ses premières « *combines* », un type de peinture incorporant des objets trouvés.

Refus global
Manifeste anarchiste publié en 1948 par les Automatistes, un groupe d'artistes de Montréal. Rédigé par Paul-Émile Borduas et cosigné par quinze autres artistes, le texte principal dénonce la domination de l'idéologie catholique au Québec et entraîne le congédiement de Borduas de son poste de professeur à l'École du meuble. Les seize signataires comprennent Madeleine Arbour, Marcel Barbeau, Paul-Émile Borduas, Bruno Cormier, Marcelle Ferron, Claude Gauvreau, Pierre Gauvreau, Muriel Guilbault, Fernand Leduc, Jean-Paul Mousseau, Maurice Perron, Louise Renaud, Thérèse Renaud, Françoise Riopelle, Jean Paul Riopelle et Françoise Sullivan.

Reinblatt, Moses "Moe" (Canada, 1917-1979)
Peintre, graveur et artiste de guerre officiel du Canada pendant la Seconde Guerre mondiale, Reinblatt se joint à l'Aviation royale du Canada en 1942 et, en 1944, commence à représenter des scènes militaires derrière les lignes de front. Après les années 1950, ses peintures deviennent plus texturées et abstraites et il se tourne vers la lithographie. Reinblatt était associé aux peintres juifs de

Montréal, un groupe informel mis au jour par la chercheuse et professeure Esther Trépanier en 1987.

Renaissance
Terme employé depuis le dix-neuvième siècle pour nommer, dans le domaine de l'art en Occident, la période historique correspondant approximativement aux années 1400-1600. La Renaissance est associée au retour du style classique en art et en architecture, suivant la période médiévale.

Ristvedt, Milly (Canada, née en 1942)
Née à Kimberley (C.-B.), Ristvedt débute sa carrière à Toronto dans les années 1960, après avoir étudié avec Takao Tanabe et Roy Kiyooka à la Vancouver School of Art. Depuis 1968, ses œuvres abstraites ont fait l'objet de plus de cinquante expositions individuelles et sont exposées dans des collections publiques partout au pays. Ristvedt est récipiendaire de nombreux prix, notamment la Médaille du jubilé de diamant de la Reine Elizabeth II (2012).

Rouault, Georges (France, 1871-1958)
Connu pour son style très personnel et expressif, Rouault acquiert une notoriété au début des années 1900 avec ses représentations de prostituées et autres personnages marginaux, qui sont empreintes de compassion. Son œuvre, imprégnée de spiritualisme chrétien, n'est reconnue par l'Église que peu avant sa mort.

réalisme social américain
Mouvement artistique au style figuratif, véhiculant des idées politiques de gauche, qui émerge aux États-Unis dans les années 1930. Les artistes y adhérant puisent leur inspiration dans la réalité américaine; leurs tableaux témoignent des épreuves auxquelles est confrontée la classe ouvrière durant la Dépression, en représentant des scènes de rue et des hommes et des femmes au travail. Parmi ses protagonistes, citons Ben Shahn, William Gropper et Jack Levine.

Salon du Printemps de Montréal
Exposition annuelle d'artistes canadiens présentée pour la première fois en 1880 par l'Art Association of Montreal (maintenant le Musée des beaux-arts de Montréal). Le Salon présentait les artistes tant amateurs, qu'émergents ou professionnels, ainsi que les étudiants en art. L'événement a beaucoup contribué à la reconnaissance des artistes canadiens dans une période qui a vu l'ouverture, au plan local, de nombreuses nouvelles écoles d'art afin que les artistes n'aient pas à voyager en Europe pour étudier.

Saxe, Henry (Canada, né en 1937)
Né à Montréal, Saxe est connu pour ses sculptures, ses peintures et ses estampes, lui qui a étudié avec Albert Dumouchel dans les années 1960. En 1978, aux côtés de Ron Martin, il représente le Canada à la Biennale de Venise, tandis que son œuvre fait l'objet de nombreuses expositions individuelles et collectives au fil des ans, dont une rétrospective en 1994 au Musée d'art contemporain de Montréal.

Scott, John (Canada, né en 1950)
Artiste multidisciplinaire établi à Toronto, Scott est connu pour ses dessins sombres et acerbes qui questionnent la guerre, la politique et la nature humaine. Il a exposé partout au Canada pendant plus de quatre décennies. Sa pièce *Trans-Am Apocalypse* (*Trans-Am de l'Apocalypse*), 1993, réalisée en gravant un texte tiré du Livre des révélations de la Bible sur la carrosserie d'une Pontiac Trans-Am, en est une d'art politique importante au Canada.

Shahn, Ben (Lituanie/États-Unis, 1898-1969)
Peintre, lithographe et photographe, Shahn produit des œuvres et mène une carrière qui témoignent de son engagement indéfectible envers la justice sociale. Les peintures qu'il réalise avant 1945, y compris les portraits faisant référence à l'affaire Dreyfus, sont très précises et détaillées, tandis que ses œuvres ultérieures sont plus inventives et abordent des thèmes plus généraux.

Smith, John Ivor (Canada/Angleterre, 1927-2004)
Sculpteur né en Angleterre, Smith présente ses œuvres figuratives à l'Expo 67 de Montréal. Il s'établit à Montréal à l'âge de treize ans, pendant la Seconde Guerre mondiale, où il reçoit d'abord une formation au Musée des beaux-arts de Montréal. Plus tard, il obtient une bourse du Conseil des arts du Canada pour étudier les techniques de moulage en Italie. À son retour, il devient le premier professeur de sculpture de l'Université Concordia.

Snow, Michael (Canada, né en 1928)
Snow est un artiste dont les peintures, les films, les photographies, les sculptures, les installations et les performances musicales le maintiennent à l'avant-scène depuis plus de soixante ans. La série Walking Woman (La femme qui marche), réalisée dans les années 1960, occupe une place de choix dans l'histoire de l'art canadien. Ses contributions dans les domaines des arts visuels, du cinéma expérimental et de la musique lui ont valu une reconnaissance internationale. (Voir *Michael Snow : sa vie et son œuvre*, par Martha Langford.)

Société canadienne des arts graphiques
Fondée à Toronto en 1904 sous le nom de Society of Graphic Art et constituée en personne morale sous le nom de Canadian Society of Graphic Art, la société rassemble des artistes intéressés par la gravure, l'illustration et le dessin. De 1924 à 1963, l'organisme a accueilli des expositions annuelles, produisant *The Canadian Graphic Art Year Book* en 1931. Bruno Bobak et Charles Comfort en étaient des membres notables. Autrefois l'une des plus importantes organisations d'artistes au Canada, la société s'est dissoute en 1974.

Spero, Nancy (États-Unis, 1926-2009)
Peintre, collagiste et graveuse, Spero est réputée pour son art politiquement chargé et féministe. Elle combine souvent des fragments de texte et des images représentant des figures féminines historiques et mythologiques. Les œuvres de Spero, réalisées en techniques mixtes, explorent l'inégalité entre les sexes, la violence à l'égard des femmes et l'injustice sociale.

Steinman, Barbara (Canada, née en 1950)
Connue pour ses vidéos et ses installations, Steinman a reçu le Prix du Gouverneur général en arts visuels et en arts médiatiques en 2002. Son œuvre,

dont les thèmes de prédilection sont la dépossession et la privation des droits, a été saluée par la communauté internationale. Steinman a reçu plusieurs commandes importantes, notamment de la Maison du Canada à Berlin et de l'ambassade du Canada à Moscou.

Sterbak, Jana (République tchèque/Canada, née en 1955)
Artiste contemporaine née à Prague, en Tchéquie, Jana Sterbak est largement reconnue pour ses œuvres conceptuelles explorant les notions reliées au corps, telles que *Vanitas: Flesh Dress for an Albino Anorectic* (*Vanitas : robe de chair pour un anorexique albinos*), 1987, qui consiste en une robe grandeur nature faite de viande crue. Après avoir immigré à Montréal en 1968, Sterbak obtient un baccalauréat en beaux-arts (1977) de l'Université Concordia où les artistes Yves Gaucher et Guido Molinari lui ont enseigné la peinture.

Sullivan, Françoise (Canada, née en 1923)
Née à Montréal, Sullivan — artiste visuelle, danseuse et chorégraphe — étudie à l'École des beaux-arts de Montréal au début des années 1940, où elle rencontre Paul-Émile Borduas, dont la vision de l'automatisme exercera une grande influence sur ses prestations et chorégraphies de danse moderne, et plus tard sur sa pratique sculpturale. (Voir *Françoise Sullivan : sa vie et son œuvre*, par Annie Gérin.)

Surrey, Philip (Canada, 1910-1990)
Né à Calgary, Surrey est principalement reconnu pour ses peintures de paysages urbains québécois soigneusement composés, très colorés et stylisés. Membre fondateur de la Société d'art contemporain de Montréal en 1939, Surrey maîtrise plusieurs moyens d'expression, dont l'aquarelle, la peinture à l'huile, l'encre et le fusain. C'est grâce à la reconnaissance publique de l'unicité de ses paysages urbains qu'il obtient une nomination à l'Ordre du Canada en 1982.

Université NSCAD
Fondée en 1887 en tant que la Victoria School of Art and Design, puis renommée Nova Scotia College of Art (1925) ainsi que Nova Scotia College of Art and Design (1969), avant de devenir l'Université NSCAD en 2003, l'institution compte parmi les principales écoles d'art du Canada. D'abord spécialisée en peinture de paysage traditionnelle, elle met en œuvre un programme plus progressiste après le rectorat du membre du Groupe des Sept, Arthur Lismer (1916-1919). À la présidence depuis 1967, Garry Neill Kennedy est le fer de lance de la transformation de NSCAD en un centre d'art conceptuel de renommée mondiale dans les années 1970.

van Gogh, Vincent (Pays-Bas, 1853-1890)
Vincent van Gogh, l'un des artistes modernistes les plus aimés et reconnus, a notamment peint en 1889 *La nuit étoilée* et *Vase avec tournesols*. Il jouit d'un statut quasi mythique dans la culture occidentale et est l'archétype de l'« artiste tourmenté » qui acquiert une renommée posthume après des années de lutte et de misère.

Véhicule Art
En activité de 1972 à 1983, Véhicule Art a été le premier centre d'artistes autogéré de Montréal. Parmi ses membres fondateurs, on retrouve Gary Coward, Bill Vazan, Henry Saxe, Suzy Lake et Milly Ristvedt. Véhicule Art se donne comme mission d'être un espace d'exposition interdisciplinaire et expérimental ainsi qu'un centre de formation pour les artistes et le public. Dans les années 1970, la galerie ajoute la danse expérimentale à sa programmation. Vers la fin des années 1970, les œuvres vidéo dominent son répertoire.

Wall, Jeff (Canada, né en 1946)
Une des principales figures de la photographie contemporaine depuis les années 1980, Jeff Wall crée des épreuves couleur grandeur nature et des transparents rétroéclairés à caractère conceptuel qui font souvent référence à la peinture d'histoire et au cinéma. Son travail incarne l'esthétique de ce qu'on appelle parfois l'école de Vancouver, qui compte notamment dans ses rangs les photographes Vikky Alexander, Stan Douglas, Rodney Graham et Ken Lum.

Warhol, Andy (États-Unis, 1928-1987)
Warhol est l'un des artistes les plus importants du vingtième siècle et une figure centrale du pop art. Avec ses sérigraphies sérielles de produits commerciaux, comme les boîtes de soupe Campbell et les portraits de Marilyn Monroe et d'Elvis Presley, Warhol remet en question l'idée de l'œuvre d'art comme objet unique fait à la main.

Whittome, Irene F. (Canada, née en 1942)
Artiste multimédia et éducatrice née à Vancouver, Whittome est principalement connue pour ses installations et ses sculptures, qui ont fait l'objet de plus de trente-cinq expositions individuelles au cours des six dernières décennies. Installée à Montréal depuis la fin des années 1960, Whittome a enseigné à la Faculté des beaux-arts de l'Université Concordia de 1968 à 2007.

Wieland, Joyce (Canada, 1930-1998)
Figure centrale de l'art canadien contemporain, Wieland fait appel à la peinture, au film et aux assemblages de tissus et de plastiques pour explorer, avec humour et passion, les idées associées aux rôles sexuels, à l'identité nationale et au monde naturel. En 1971, elle devient la première femme artiste vivante à se voir offrir une rétrospective par le Musée des beaux-arts du Canada. (Voir *Joyce Wieland : sa vie et son œuvre*, par Johanne Sloan.)



SOURCES ET RESSOURCES

L’œuvre de Betty Goodwin attire l’attention de la presse montréalaise dès le début des années 1970, et sa carrière bénéficie d’une couverture journalistique assidue à une époque où les journaux et les magazines couvrent activement les arts. Au fur et à mesure que sa réputation grandit au pays et à l’étranger, des articles paraissent dans des revues d’art spécialisées ainsi que dans la presse populaire. Son travail fait l’objet de plusieurs expositions individuelles dans des musées et elle est également invitée à participer à des expositions collectives de grande envergure au Canada et à l’international. Des bibliographies étoffées ont été constituées dans les catalogues *The Art of Betty Goodwin* (Musée des beaux-arts de l’Ontario, 1998) et *Les estampes de Betty Goodwin*

(Musée des beaux-arts du Canada, 2002). Les carnets et les documents de Betty Goodwin constituent le Fonds Betty Goodwin conservé à Bibliothèque et Archives Edward P. Taylor du Musée des beaux-arts de l'Ontario, à Toronto.



Betty Goodwin, Martin Goodwin (à gauche) et Sam Tata (à droite) lors du vernissage de l'exposition de Goodwin à la Galerie 1640, Montréal, mars 1970, photographie de Gabor Szilasi.

PRINCIPALES EXPOSITIONS INDIVIDUELLES

1972	*Betty Goodwin – Estampes de gilet*, Galerie B, Montréal.
1974	*Betty Goodwin – Bâches et autres pièces*, Galerie Joliette, Québec.
1976	*Betty Goodwin*, Musée d'art contemporain de Montréal.
1983	*Betty Goodwin: Recent Drawings* (Betty Goodwin : dessins récents), 49th Parallel, Centre for Contemporary Canadian Art, New York.
1987-1988	*Betty Goodwin : Œuvres de 1971 à 1987/Works from 1971 to 1987*, organisée par le Musée des beaux-arts de Montréal et inaugurée au Musée des beaux-arts de l'Ontario, Toronto. En tournée au Musée des beaux-arts de Vancouver et au Musée des beaux-arts de Montréal. Cette exposition a également été présentée en plusieurs versions au New Museum of Contemporary Art, New York et au 49th Parallel, Centre for Contemporary Canadian Art, New York.

1989	*Betty Goodwin*, Kunstmuseum, Berne, Suisse. *Betty Goodwin: Steel Notes* (Betty Goodwin : Notes d'acier), 20e Biennale de São Paulo, Brésil.
1990	*Betty Goodwin*, Musée des beaux-arts d'Edmonton.
1994	*Betty Goodwin : Peintures, dessins, sculptures, scénographies*, Centre d'art contemporain de la Ferme du Buisson, Noisiel, France.
1995-1996	*Betty Goodwin, Signs of Life/Signes de vie*, Art Gallery of Windsor. En tournée au Musée des beaux-arts du Canada, Ottawa.
1995-1997	*Betty Goodwin: Icons* (Betty Goodwin : Icônes), MacKenzie Art Gallery, Regina. En tournée au Musée des beaux-arts de Winnipeg.
1998-1999	*The Art of Betty Goodwin* (L'art de Betty Goodwin), Musée des beaux-arts de l'Ontario, Toronto.
2002-2003	*The Prints of Betty Goodwin/Les estampes de Betty Goodwin*, Musée des beaux-arts du Canada, Ottawa. En tournée à la Dalhousie Art Gallery, Halifax et au McMaster Museum of Art, Hamilton.
2009	*Betty Goodwin*, Musée d'art contemporain de Montréal.
2010	*Betty Goodwin, From the Collection of Salah J. Bachir* (Betty Goodwin, de la collection de Salah J. Bachir), Oakville Galleries.

PRINCIPALES EXPOSITIONS COLLECTIVES

1976	*17 Canadian Artists: A Protean View* (17 artistes du Canada : une vue protéiforme), Musée des beaux-arts de Vancouver.
1977	*Montréal maintenant*, London Regional Art Gallery, London (Ont.).
1980	*Pluralities 1980 Pluralités*, Musée des beaux-arts du Canada, Ottawa.
1982-1983	*O Kanada*, Akademie der Künste, Berlin, Allemagne.
1985	*The Allegorical Image in Recent Canadian Painting* (L'image allégorique dans la peinture canadienne récente), Agnes Etherington Art Centre, Université Queen's, Kingston. *Aurora Borealis*, Centre international d'art contemporain de Montréal.

1991	*Un archipel de désirs : les artistes du Québec et la scène internationale*, Musée national des beaux-arts du Québec, Québec.
1995	*Identity and Alterity: Figures of the Body 1895/1995* (Identité et altérité : figures du corps 1895/1995), 46e Biennale de Venise, Venise, Italie. *Diary of a Human Hand: Betty Goodwin, Brice Marden, Agnes Martin, Susan Rothenberg* (Journal d'une main humaine : Betty Goodwin, Brice Marden, Agnes Martin, Susan Rothenberg), Centre des arts Saidye Bronfman, Montréal. *Corpus*, Mendel Art Gallery, Saskatoon.
2000	*Memoirs: Transcribing Loss* (Mémoires : transcrire la perte), Art Gallery of Greater Victoria.
2010	*Visceral Bodies* (Corps viscéraux), Musée des beaux-arts de Vancouver.
2021-2022	*« Combien de temps faut-il pour qu'une voix atteigne l'autre? »*, Musée des beaux-arts de Montréal.

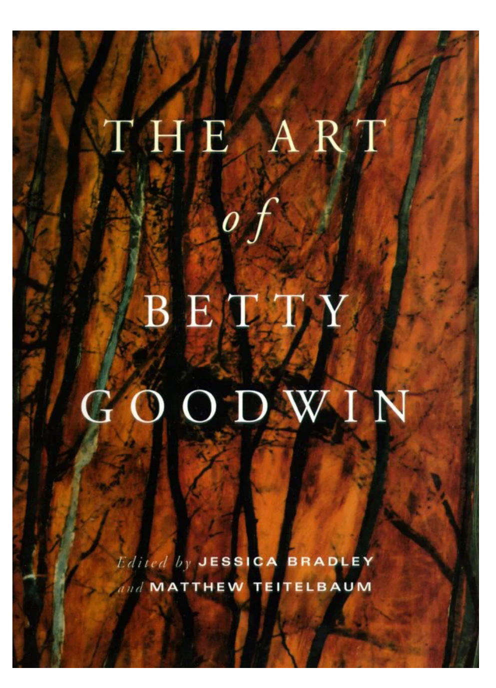
PRINCIPALES PUBLICATIONS

Balkind, Alvin, *17 Canadian Artists: A Protean View*, Vancouver, Vancouver Art Gallery, 1976. Catalogue d'exposition en anglais.

Bélisle, Josée, *Betty Goodwin*, Montréal, Musée d'art contemporain de Montréal, 2009. Catalogue d'exposition en anglais et en français.

Bogardi, Georges et Sandra Paikowsky, *Betty Goodwin : Passages*, Montréal, Galerie d'art Concordia, Université Concordia, 1986. Catalogue d'exposition en anglais et en français.





GAUCHE : Betty Goodwin à Venise, 1995, photographie de Sheila Segal. DROITE : Couverture de l'ouvrage *The Art of Betty Goodwin*, dirigé par Jessica Bradley et Matthew Teitelbaum (Toronto, Art Gallery of Ontario, 1998).

Bradley, Jessica, *Betty Goodwin: Signs of Life/Signes de vie*, Windsor et Ottawa, Art Gallery of Windsor et Musée des beaux-arts du Canada, 1995. Catalogue d'exposition en anglais et en français.

Bradley, Jessica et Matthew Teitelbaum, dir., avec des textes d'Anne Michaels, Anne-Marie Ninacs et Robert Racine, *The Art of Betty Goodwin*, Toronto, Art Gallery of Ontario, 1998. Catalogue d'exposition en anglais.

Brusatin, Manilo et Jean Clair, *Identity and Alterity: Figures of the Body 1895/1995*, Venise, la Biennale di Venezia/Marsilio, 1995. Catalogue d'exposition en anglais.

Durand, Régis, *Betty Goodwin*, Collection de l'ange n° 4, Noisiel, France, La Ferme du Buisson, Centre d'art contemporain, Centre d'art et de la culture de Marne-la-Vallée, 1994. Catalogue d'exposition en français.

Fry, Philip, Willard Holmes, Jessica Bradley, Chantal Pontbriand et Allan MacKay, *Pluralities 1980 Pluralités*, Ottawa, Musée des beaux-arts du Canada, 1980. Catalogue d'exposition en anglais et en français.

Gosselin, Claude, René Blouin et Normand Thériault, *Aurora Borealis*, Montréal, Centre international d'art contemporain de Montréal, 1985. Catalogue d'exposition en anglais et en français.

Kuthy, Sandor et Pierre Théberge, *Betty Goodwin*, Berne, Kunstmuseum Bern, 1989. Catalogue d'exposition en allemand et en français.

Morin, France et Sanford Kwinter, *Betty Goodwin : Steel Notes*, Ottawa, Musée des beaux-arts du Canada, 1989. Catalogue d'exposition en anglais, en français et en portugais pour la représentation du Canada à la 20e Biennale de São Paulo.

Moser, Gabrielle, *Betty Goodwin, From the Collection of Salah J. Bachir*, Oakville, Oakville Galleries, 2010. Livret en anglais.

Parent, Alain, *Betty Goodwin*, Montréal, Musée d'art contemporain de Montréal, 1976. Catalogue d'exposition en français.

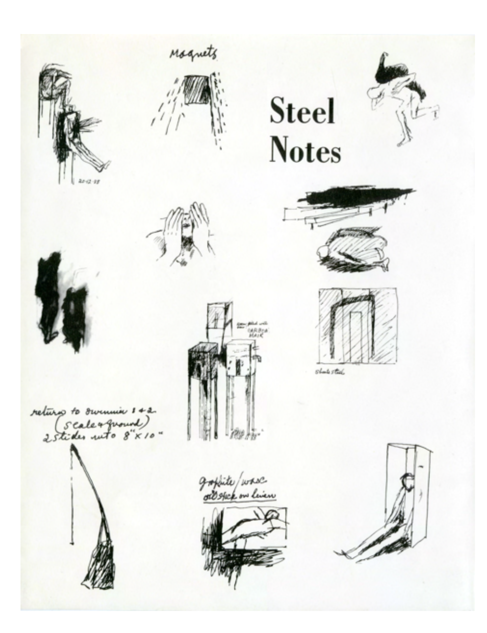
Racine, Yolande et Robert Storr, *Betty Goodwin : Œuvres de 1971 à 1987/Works from 1971 to 1987*, Montréal, Musée des beaux-arts de Montréal, 1987. Catalogue d'exposition en anglais et en français.

Richmond, Cindy, *Betty Goodwin: Icons*, Regina, MacKenzie Art Gallery, 1996. Catalogue d'exposition en anglais.

Scott, Kitty, *Betty Goodwin*, Edmonton, Art Gallery of Edmonton, 1990. Catalogue d'exposition en anglais.

Théberge, Pierre, *The Berlin Project: Works by Max Dean, Betty Goodwin and John Massey/Le projet de Berlin : œuvres de Max Dean, Betty Goodwin et John Massey*, Montréal, Musée des beaux-arts de Montréal, 1983. Livret, traductions anglaise et française des essais de Pierre Théberge pour le catalogue en langue allemande de *O Kanada*, Berlin et Ottawa, Akademie der Kunst et ministère des Affaires extérieures, 1982.

Tovell, Rosemarie L. et Anne Maheux, *Les estampes de Betty Goodwin*, Ottawa, Musée des beaux-arts du Canada, 2002. Catalogue d'exposition en français.



Couverture du catalogue *Betty Goodwin : Steel Notes*, dirigé par France Morin et Sanford Kwinter (Ottawa, Musée des beaux-arts du Canada, 1989).

PRINCIPAUX ARTICLES ET ENTRETIENS

Outre l'entretien exhaustif de Robert Enright avec Betty Goodwin, cité ci-dessous, on retrouve également des entretiens de l'artiste avec France Morin dans le catalogue *Betty Goodwin : Steel Notes* (Musée des beaux-arts du Canada, 1989) et avec Jessica Bradley dans le catalogue *The Art of Betty Goodwin* (Musée des beaux-arts de l'Ontario, Toronto, 1998). Les importants articles consacrés à Goodwin écrits par Adele Freedman et Gerald Hannon, cités ci-dessous, s'appuient tous deux largement sur les entretiens menés avec Goodwin.





GAUCHE : Betty Goodwin avec son œuvre *Triptyque*, 1986, dans son atelier du boulevard Saint-Laurent, Montréal, 1986, photographie de Charlotte Rosshandler. DROITE : Betty Goodwin avec son assistant Scott McMorran et Jessica Bradley dans l'entrée de l'atelier de Goodwin sur l'avenue Coloniale, Montréal, v.1998, photographie non attribuée.

Il convient également de mentionner l'essai sur Goodwin écrit par Chantal Pontbriand dans le catalogue *Pluralities 1980 Pluralités* (Musée des beaux-arts du Canada, 1980); de même que l'essai sur les premières œuvres de Goodwin par Matthew Teitelbaum dans le catalogue *The Art of Betty Goodwin* (Musée des beaux-arts de l'Ontario, 1998); ainsi qu'un article de presse de Val Ross, intitulé « The Wounding Gifts of Betty Goodwin » paru dans le *Globe and Mail*, Toronto, du 14 novembre 1998. De l'ensemble des critiques qui ont abordé l'œuvre de Goodwin dans les années 1980 jusqu'au début des années 2000, John Bentley Mays est resté le plus attentif à ses expositions à Toronto et ailleurs, écrivant dans le *Globe and Mail* de Toronto de 1980 à 1996, et continuant à publier des articles dans le *National Post* par la suite.

Bogardi, Georges, « The Studio: In her reconfigurations of ideas and found materials, Betty Goodwin transforms life into art », *Canadian* Art, vol. 11, nº 3 (automne 1994), p. 86-93.

Enright, Robert, « A Bloodstream of Images: An Interview with Betty Goodwin », *Border Crossings*, vol. 14, nº 4 (automne 1995), p. 42-53.

Freedman, Adele, « Swimmer », *Canadian Art*, vol. 1, nº 2 (hiver 1984), p. 36-43.

Ferguson, Bruce, « Rue Mentana: Betty Goodwin and Marcel Lemyre », *Parachute*, vol. 20, automne 1980, p. 28-33.

Hannon, Gerald, « Betty Goodwin: Secrets and Lies », *Canadian Art*, vol. 15, nº 3 (automne 1998), p. 50-55.

Ross, Val, « The Wounding Gifts of Betty Goodwin », *The Globe and Mail*, 14 novembre 1998.

SCÉNOGRAPHIE ET LIVRES D'ARTISTES

Goodwin, Betty et Paul-Marie Lapointe, *Tombeau de René Crevel*, 1979. Livre de sept eaux-fortes sur papier vélin chamois avec dix-neuf poèmes dans un coffret de lin.

Goodwin, Betty et Denise Desautels, *Black Words*, 1990. Poèmes accompagnés de six impressions laser et de trois dessins originaux.

Scénographie pour *Collisions*, une œuvre chorégraphique de James Kudelka, commandée par Les Grands Ballets Canadiens, Montréal, 1986.

Scénographie pour *La tentation de la transparence*, 1991, et *Bras de plomb*, 1993, en collaboration avec le chorégraphe et danseur montréalais Paul-André Fortier.

FILMS ET VIDÉOS

Horne, Tina, dir., *There Is Plenty of Room*, Montréal, The Montreal New Film Group, 1989, 60 min.

Laflamme, Claude, dir., *Betty Goodwin: Heart and Soul/Betty Goodwin : le cœur à l'âme*, Montréal, 2003, 47 min. Distribué par le Groupe ECP.

Lewis, Ann, dir., *Betty Goodwin: Pieces of Time*. Produit pour CFCF-12 Television, Montréal, 1997, Vidéocassette (VHS), 30 min.

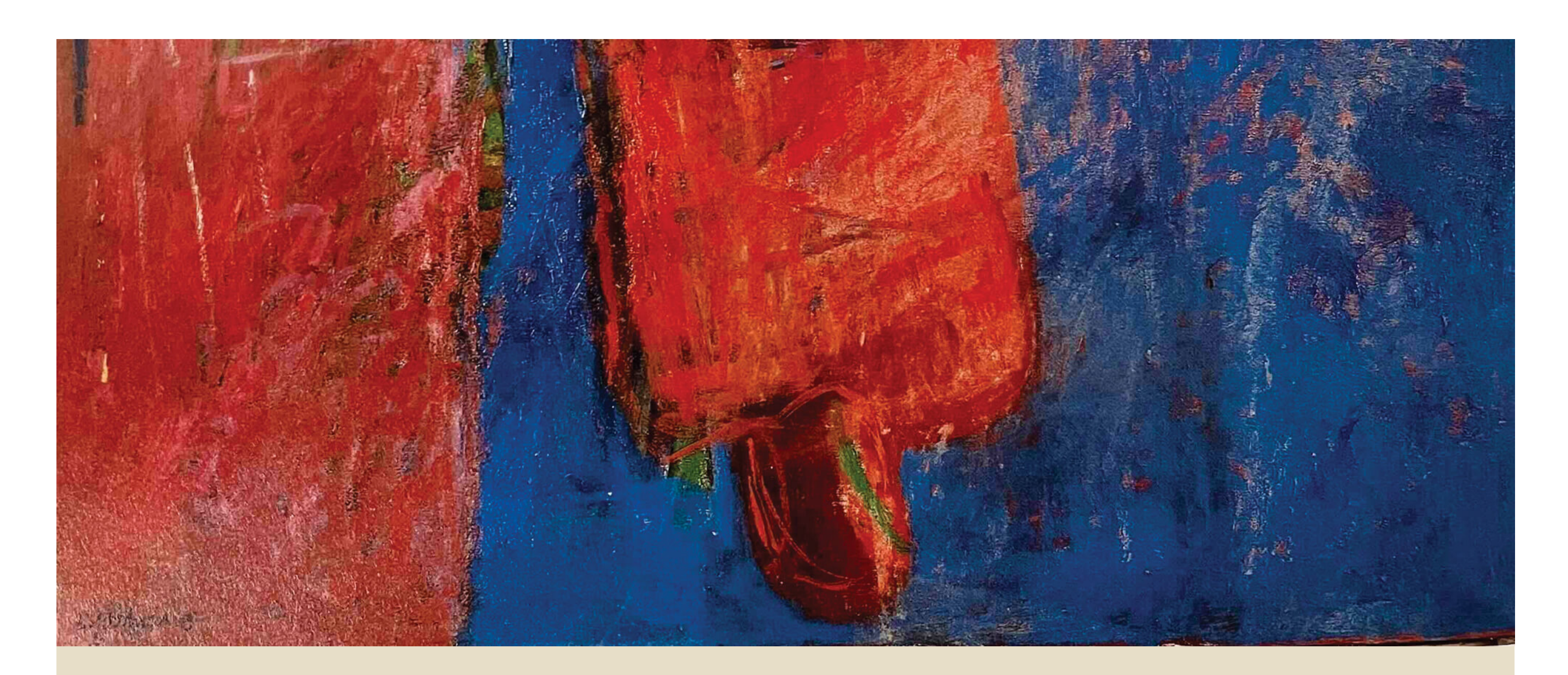
À PROPOS DE L'AUTRICE

JESSICA BRADLEY

Jessica Bradley a étudié la littérature anglaise à l'Université Carleton à Ottawa, l'histoire de l'art à l'Université York à Toronto, ainsi que les communications et les études culturelles à l'Université McGill à Montréal. Elle a commencé sa carrière comme agente de liaison à la Banque d'art du Conseil des arts du Canada et est ensuite devenue conservatrice associée de l'art contemporain au Musée des beaux-arts du Canada (1979-1987), puis conservatrice de l'art contemporain au Musée des beaux-arts de l'Ontario (1995-2004). Elle a enseigné l'histoire de l'art contemporain canadien et la théorie critique aux premier et deuxième cycles à l'Université d'Ottawa et à l'Université Concordia à Montréal, et a organisé plusieurs expositions en tant que commissaire indépendante. Bradley a publié nombre d'ouvrages sur l'art contemporain canadien et international, et elle a codirigé, avec Lesley Johnstone, la publication de *SightLines: Reading Contemporary Canadian Art* (Montréal, Artexte Editions, 1994). Elle a organisé une série d'expositions consacrées à une variété d'artistes, dont Jana Sterbak, Dominique Blain, Jin-me Yoon, Giuseppe Penone, Liz Magor, Ian Carr-Harris, Rachel Whiteread, Doris Salcedo, Jonathan Monk, Tom Dean, Miroslaw Balka, Rebecca Belmore, Yinka Shonibare, Rodney Graham, Marie-Claire Blais, Margaux Williamson et Sandra Meigs. Elle a organisé deux grandes expositions de l'œuvre de Betty Goodwin (1995, 1998) et a été commissaire du pavillon du Canada à la Biennale de Venise à trois reprises (1982, 1984, 1999). Bradley a dirigé sa galerie commerciale éponyme de 2005 à 2015 à Toronto. Elle vit à Montréal.



« Lorsque j'ai découvert le travail de Betty Goodwin au milieu des années 1970, j'ai été frappée par sa capacité à créer les effets les plus délicats tout en obtenant des résultats d'une force saisissante. La variété des matériaux qu'elle travaille est inventive et sans limites, et sa détermination est redoutable. L'art de Goodwin peut être aussi doux que troublant, marqué par les traces de sa lutte pour aboutir à une image. C'est une artiste unique en son genre, un talent tardif, et une alliée attentive et empathique des courants artistiques de son temps, mais qui demeure fidèle à sa propre vision. »



ISBN 978-1-4871-0346-0

Publié au Canada

Institut de l'art canadien
Collège Massey, Université de Toronto
4, place Devonshire, Toronto (ON) M5S 2E1

COPYRIGHT ET MENTIONS

Remerciements

De l'Institut de l'art canadien
L'Institut de l'art canadien tient à souligner la générosité des commanditaires de cet ouvrage :

COMMANDITAIRE MAJORITAIRE
POWER CORPORATION DU CANADA

COMMANDITAIRE PRINCIPAL
THE ALAN AND PATRICIA KOVAL FOUNDATION

COMMANDITAIRES EN TITRE
MICHELLE KOERNER
THE JACK WEINBAUM FAMILY FOUNDATION
SUSAN WORTZMAN

Nous remercions également le commanditaire fondateur de l'Institut de l'art canadien, BMO Groupe financier.

Nous saluons enfin la générosité de toutes les personnes qui soutiennent l'Institut de l'art canadien et rendent notre travail possible.

De l'autrice
Tenter de désembrouiller mon intérêt professionnel à mettre en lumière la place de Betty Goodwin dans l'histoire de l'art canadien de l'amitié que nous avons

développée au cours des années où nous avons vécu sur la même rue à Montréal (1987-1995), a été pour moi à la fois un plaisir et un défi. Dès 1979, j'ai travaillé avec Goodwin sur plusieurs projets et j'ai organisé deux grandes expositions de ses œuvres, en 1995 et en 1998. Beaucoup ont souligné la sombre intensité de la vision de Goodwin et la manière dont elle a fermement construit une carrière en puisant dans son expérience personnelle, tout en étant avare de détails biographiques, mais peu de personnes ont eu le privilège de connaître la légèreté de son rire, son émerveillement devant les petites choses, sa curiosité et sa précision, sans oublier sa capacité à aimer et à faire confiance.

Les principales personnes ayant contribué à la réalisation de ce livre sont Roger Bellemare et René Blouin, qui ont généreusement partagé leurs expériences de travail avec Betty Goodwin. Il convient également de remercier Gaétan Charbonneau et Sheila Segal pour leurs souvenirs, ainsi que Salah Bachir, qui a partagé son expérience personnelle de l'empathie en constituant une collection importante des œuvres de Goodwin. La chronologie établie par Anne-Marie Ninacs pour *The Art of Betty Goodwin* (1998), lorsqu'elle était stagiaire au Musée des beaux-arts de l'Ontario, ainsi que la bibliographie tout aussi complète qu'elle a réalisée pour le catalogue raisonné de Rosemarie Tovell, *Les estampes de Betty Goodwin* (Musée des beaux-arts du Canada, 2002), m'ont été précieuses tout comme elles le seront pour d'autres personnes intéressées par des recherches plus approfondies.

Je suis redevable à plusieurs collègues qui ont organisé des expositions et écrit avec lucidité sur l'œuvre de Betty Goodwin, notamment Chantal Pontbriand et France Morin, premières défenseures de son art; aux conservatrices Yolande Racine, anciennement du Musée des beaux-arts de Montréal, et Josée Bélisle, anciennement du Musée d'art contemporain de Montréal, pour avoir enrichi la compréhension de son art à travers leurs collections, expositions et écrits; à Anne Maheux et Richard Gagné, spécialistes en conservation qui ont analysé et apprécié les techniques singulières et les matériaux non conventionnels de Goodwin au Musée des beaux-arts du Canada et au Musée des beaux-arts de Montréal; et à Matthew Teitelbaum pour son étude rétrospective des premières œuvres de Goodwin.

Je tiens à exprimer mes sincères remerciements à Marilyn Nazar de Bibliothèque et Archives Edward P. Taylor du MBAO, qui a été très conciliante malgré les restrictions dues à la COVID, ainsi qu'à l'éditrice intellectuelle Sarmishta Subramian, dont les conseils respectueux et judicieux m'ont aidée à adapter mon écriture à un format qui ne m'était pas familier. Je suis particulièrement reconnaissante envers mes amies et collègues professionnelles Marnie Fleming et Sarah Milroy pour le soutien qu'elles m'ont apporté tout au long de cette entreprise, qui a débuté de façon erratique avec l'arrivée de la pandémie en 2020.

Enfin et surtout, je tiens à exprimer ma reconnaissance à mon mari et meilleur critique, Geoffrey James, pour son indulgence pendant que je me démenais avec le texte. Je remercie également Sara Angel pour la confiance qu'elle a accordée à ma contribution à la série livresque de l'IAC, ainsi que toute l'équipe de l'IAC, en particulier Emma Doubt, Tara Ng et Olivia Mikalajunas, pour leurs multiples apports à l'aboutissement de ce projet.

Ce livre est dédié à Jeanne Parkin, fervente défenseure de l'art contemporain canadien depuis plus de 75 ans.

SOURCES PHOTOGRAPHIQUES

Tout a été fait pour obtenir les autorisations de l'ensemble des objets protégés par le droit d'auteur dans cette publication. L'Institut de l'art canadien corrigera cependant toute erreur ou omission.

L'IAC tient enfin à remercier les personnes suivantes pour leur aide et collaboration : la Art Gallery of Hamilton (Andrea Howard); la Banque d'art du Conseil des arts du Canada (Martha Young); Bibliothèque et Archives Canada (Margaret Couper, Cédric Lafontaine et Rachel Neilson); le Centre international d'art contemporain de Montréal (Claude Gosselin); la Collection McMichael d'art canadien (Hanna Broker); Cowley Abbott Fine Art (Julia De Kwant); les Galeries Roger Bellemare et Christian Lambert (Christian Lambert); la Jack Shainman Gallery (Brandon Foushée); la Maison Heffel (Jasmin Daigle et Molly Tonken); le Musée d'art contemporain de Montréal (Florence Morissette); le Musée des beaux-arts Beaverbrook (Dawn Steeves); le Musée des beaux-arts du Canada (Laurence Breault); le Musée des beaux-arts de Montréal (Marie-Claude Saia); le Musée des beaux-arts de l'Ontario (Alexandra Cousins); le Musée des beaux-arts de Vancouver (Danielle Currie); le Musée national des beaux-arts du Québec (Julie Bouffard et Nathalie Thibault); le New Museum (Julia Lee); PhotoSynthèse (Jade Morin); la Stephen Bulger Gallery (Owen Zilles et Robyn Zolnai); la succession Yves Gaucher; ainsi que Salah Bachir et Jacob Yerex, Gaétan Charbonneau, Christopher Dew, Robert Etcheverry; Paul-André Fortier; Ying Gao; Sherrill Grace; Peter Lanken; Paul-Marie Lapointe; Jeanne Parkin; Sheila Segal; Andrea Szilasi; Richard-Max Tremblay; et Doug Watters.

L'IAC remercie les propriétaires de collections privées qui ont donné leur accord pour que leurs œuvres soient publiées dans cet ouvrage.

Mention de source de l'image de la page couverture



Betty Goodwin, *Untitled* (*Sans titre*) de la série Swimmers (Figures nageant), 1982. (Voir les détails ci-dessous.)

Mentions de sources des images des bannières



Biographie : Betty Goodwin avec son œuvre *Triptyque*, 1986, dans son atelier du boulevard Saint-Laurent, Montréal, 1986. (Voir les détails ci-dessous.)



Œuvres phares : Betty Goodwin, *Vest One* (*Gilet nº 1*), août 1969. (Voir les détails ci-dessous.)



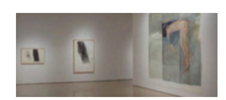
Questions essentielles : Betty Goodwin, *Tarpaulin No. 2* (*Bâche nº 2*), 1974-1975. (Voir les détails ci-dessous.)



Style et technique : Betty Goodwin, *Untitled [Bed]* (*Sans titre [Lit]*), 1976. (Voir les détails ci-dessous.)



Sources et ressources : Geoffrey James, *Untitled* (*Sans titre*), de la série Betty Goodwin's Studio, (L'atelier de Betty Goodwin), 1994. (Voir les détails ci-dessous.)



Où voir : Vue d'installation de l'exposition *Betty Goodwin : un aperçu de l'œuvre à travers la collection* au Musée d'art contemporain de Montréal, du 14 février au 27 avril 2003. (Voir les détails ci-dessous.)



Copyright et mentions : Betty Goodwin, *Falling Figure* (*Personnage tombant*), 1965. (Voir les détails ci-dessous.)

Mentions de sources des œuvres de Betty Goodwin



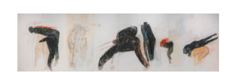
Bestially Contrived Walls, de la série Steel Notes, 1988-1989. Collection du Musée d'art contemporain de Montréal, don de Mme Marielle Lalonde Mailhot et de M. Paul Mailhot (D 11 72 S 1). Avec l'aimable autorisation du Musée d'art contemporain de Montréal. © Succession Betty Goodwin. Mention de source : Richard-Max Tremblay.



Beyond Chaos #1 (*Au-delà du chaos nº 1*), 1998. Collection de Salah Bachir et Jacob Yerex. Photo d'installation de l'exposition *The Subtle Body: Betty Goodwin and David Altmejd from the Collection of Salah Bachir and Jacob Yerex* (Le corps subtil : Betty Goodwin et David Altmejd de la collection de Salah Bachir et Jacob Yerex), Collection McMichael d'art canadien, Kleinburg, Ontario, du 17 février au 15 mai 2024. Avec l'aimable autorisation de la Collection McMichael d'art canadien. © Succession Betty Goodwin.



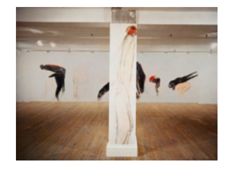
Beyond Chaos No. 7 (*Au-delà du chaos nº 7*), 1998. Collection du Musée d'art contemporain de Montréal, achat (A 98 101 D 1). Avec l'aimable autorisation du Musée d'art contemporain de Montréal. © Succession Betty Goodwin. Mention de source : MACM, Richard-Max Tremblay.



Carbon (*Carbone*), 1986. Collection du Musée des beaux-arts de Montréal, achat, legs Horsley et Annie Townsend (1987.13a-h). Avec l'aimable autorisation du Musée des beaux-arts de Montréal. © Succession Betty Goodwin. Mention de source : MBAM.



Carbon (*Carbone*), 1986, vue d'installation à la Galerie René Blouin, Montréal, 27 septembre-1er novembre 1986. Photographie non attribuée. Collection du Musée des beaux-arts de Montréal, achat, legs Horsley et Annie Townsend (1987.13a-h). Avec l'aimable autorisation de la succession Betty Goodwin. © Succession Betty Goodwin. Mention de source : PhotoSynthèse, Montréal.



Carbon (*Carbone*), 1986, vue d'installation à la Galerie René Blouin, Montréal, 27 septembre-1er novembre 1986. Photographie non attribuée. Collection du Musée des beaux-arts de Montréal, achat, legs Horsley et Annie Townsend (1987.13a-h). Avec l'aimable autorisation de la succession Betty Goodwin. © Succession Betty Goodwin. Mention de source : PhotoSynthèse, Montréal.



Distorted Events (*Événements déformés*), 1995. Collection de Salah Bachir et Jacob Yerex. Photo d'installation de l'exposition *The Subtle Body: Betty Goodwin and David Altmejd from the Collection of Salah Bachir and Jacob Yerex* (Le corps subtil : Betty Goodwin et David Altmejd de la collection de Salah Bachir et Jacob Yerex), Collection McMichael d'art canadien, Kleinburg, Ontario, du 17 février au 15 mai 2024. Avec l'aimable autorisation de la Collection McMichael d'art canadien. © Succession Betty Goodwin. Mention de source : Collection McMichael d'art canadien.



Distorted Events No. 2 (*Événements déformés n° 2*), 1989-1990. Collection du Musée d'art contemporain de Montréal, don de M. Martin Goodwin (D 92 1357 MD 1). Avec l'aimable autorisation du Musée d'art contemporain de Montréal. © Succession Betty Goodwin. Mention de source : MACM, Richard-Max Tremblay.



Falling Figure (*Personnage tombant*), 1965. Collection du Musée des beaux-arts de l'Ontario, Toronto, don de Betty et Martin Goodwin, 1999 (99/704). Avec l'aimable autorisation du Musée des beaux-arts de l'Ontario. © Succession Betty Goodwin. Mention de source : MBAO.



Femme avec chat n° 2, v.1962. Collection du Musée national des beaux-arts du Québec, Québec, don anonyme (1993.159). Avec l'aimable autorisation du Musée national des beaux-arts du Québec. © Succession Betty Goodwin. Mention de source : MNBAQ, Louis Audet.



Figure/Animal Series #1 (*Série figures/animaux n° 1*), 1990-1991. Collection du Musée des beaux-arts de l'Ontario, Toronto, don de Michael et Sonja Koerner, 2006 (2006/175). Avec l'aimable autorisation du Musée des beaux-arts de l'Ontario. © Succession Betty Goodwin. Mention de source : MBAO.

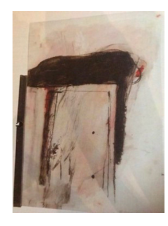


Figure Lying on a Bench (*Figure allongée sur un banc*), 1987. Collection du Musée des beaux-arts de l'Ontario, Toronto, achat, avec le soutien du Comité des bénévoles à l'occasion de son 50e anniversaire, 1996 (96/89). Avec l'aimable autorisation du Musée des beaux-arts de l'Ontario. © Succession Betty Goodwin. Mention de source : MBAO.



Figure with Chair, No. 1 (*Figure avec chaise n° 1*), 1988. Collection de Salah Bachir et Jacob Yerex. Avec l'aimable autorisation de Salah Bachir et Jacob Yerex. © Succession Betty Goodwin.



Four Columns to Support a Room [projet de la rue Clark] (*Quatre colonnes pour supporter une pièce [projet de la rue Clark]*), 1977-1980. Collection du Musée national des beaux-arts du Québec, Québec, don de la famille Mailhot (2017.10). Avec l'aimable autorisation du Musée national des beaux-arts du Québec. © Succession Betty Goodwin. Mention de source : MNBAQ, Idra Labrie.



Gloves One (*Gants n° 1*), 1970. Collection du Musée des beaux-arts du Canada, Ottawa, don de Betty et Martin Goodwin, Montréal, 1999 (40286). Avec l'aimable autorisation du Musée des beaux-arts du Canada. © Succession Betty Goodwin. Mention de source : MBAC.



Il y a certainement quelqu'un qui m'a tuée (ou *Je suis certaine que quelqu'un m'a tuée*), 1985. Collection du Musée d'art contemporain de Montréal, achat, collection Lavalin (A 92 482 D 1). Avec l'aimable autorisation du Musée d'art contemporain de Montréal. © Succession Betty Goodwin. Mention de source : MACM, Richard-Max Tremblay.



In Berlin: A Triptych, the Beginning of the Fourth Part (*À Berlin : un triptyque, le début de la quatrième partie*), 1982-1983. Collection du Musée des beaux-arts de Montréal, achat, collection d'art canadien Saidye et Samuel Bronfman et subvention du Conseil des arts du Canada (1983.18f h). Avec l'aimable autorisation du Musée des beaux-arts de Montréal. © Succession Betty Goodwin. Mention de source : MBAM.



It Is Forbidden to Print (*Il est interdit d'imprimer*) de la série Steel Notes (Notes d'acier), 1988-1989. Collection du Musée d'art contemporain de Montréal, don de M. Paul Mailhot (D 11 71 S 1). Avec l'aimable autorisation du Musée d'art contemporain de Montréal. © Succession Betty Goodwin. Mention de source : MACM, Richard-Max Tremblay.



Komme, Komme, Komme, de la série Steel Notes (Notes d'acier), 1988-1989. Collection du Musée d'art contemporain de Montréal, don de M[me] Marielle Lalonde Mailhot (D 11 70 S 1). Avec l'aimable autorisation du Musée d'art contemporain de Montréal. © Succession Betty Goodwin. Mention de source : MACM, Richard-Max Tremblay.



Losing Energy (*Perte d'énergie*), 1994-1995. © Succession Betty Goodwin.



La mémoire du corps, 1992. Collection du Musée d'art contemporain de Montréal, don de M. René Blouin à la mémoire de Ronald Noël (D 02 74 D 1). Avec l'aimable autorisation du Musée d'art contemporain de Montréal. © Succession Betty Goodwin. Mention de source : MACM, Richard-Max Tremblay.



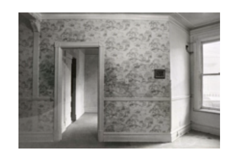
The Mentana Street Project (*Le projet de la rue Mentana*), détail, 1979. Avec l'aimable autorisation de Gabor Szilasi. © Succession Betty Goodwin. Mention de source : Gabor Szilasi.



The Mentana Street Project (*Le projet de la rue Mentana*), détail, 1979. Fonds Betty Goodwin, Bibliothèque et Archives Edward P. Taylor, Musée des beaux-arts de l'Ontario, Toronto, don de la Succession Betty Goodwin, 2012 (LA.SC124.S5). Avec l'aimable autorisation du Musée des beaux-arts de l'Ontario. Œuvre © Succession Betty Goodwin. Mention de source : Gabor Szilasi.



The Mentana Street Project (*Le projet de la rue Mentana*), détail, 1979. Fonds Betty Goodwin, Bibliothèque et Archives Edward P. Taylor, Musée des beaux-arts de l'Ontario, Toronto, don de la Succession Betty Goodwin, 2012 (LA.SC124.S5). Avec l'aimable autorisation du Musée des beaux-arts de l'Ontario. Œuvre © Succession Betty Goodwin. Mention de source : Gabor Szilasi.



The Mentana Street Project (*Le projet de la rue Mentana*), détail, 1979. Fonds Betty Goodwin, Bibliothèque et Archives Edward P. Taylor, Musée des beaux-arts de l'Ontario, Toronto, don de la Succession Betty Goodwin, 2012 (LA.SC124.S5). Avec l'aimable autorisation du Musée des beaux-arts de l'Ontario. Œuvre © Succession Betty Goodwin. Mention de source : Gabor Szilasi.



The Mentana Street Project (*Le projet de la rue Mentana*), détail, 1979. Fonds Betty Goodwin, Bibliothèque et Archives Edward P. Taylor, Musée des beaux-arts de l'Ontario, Toronto, don de la Succession Betty Goodwin, 2012 (LA.SC124.S5). Avec l'aimable autorisation du Musée des beaux-arts de l'Ontario. Œuvre © Succession Betty Goodwin. Mention de source : Gabor Szilasi.



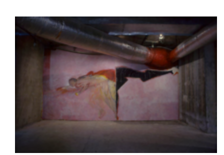
The Mentana Street Project (*Le projet de la rue Mentana*), détail, 1979. Avec l'aimable autorisation de Gabor Szilasi. © Succession Betty Goodwin. Mention de source : Gabor Szilasi.



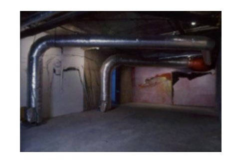
The Mentana Street Project (*Le projet de la rue Mentana*), détail, 1979. Avec l'aimable autorisation de Gabor Szilasi. © Succession Betty Goodwin. Mention de source : Gabor Szilasi.



The Mourners (*Figures endeuillées*), 1955. Collection du Musée des beaux-arts de l'Ontario, Toronto, don de Betty et Martin Goodwin, 1999 (99/678). Avec l'aimable autorisation du Musée des beaux-arts de l'Ontario. © Succession Betty Goodwin. Mention de source : MBAO.



Moving Towards Fire (*Vers le feu*), détail, 1985. Fonds CIAC, collection documentaire de la médiathèque du Musée d'art contemporain de Montréal. Avec l'aimable autorisation du Musée d'art contemporain de Montréal. © Succession Betty Goodwin. Mention de source : Denis Farley.



Moving Towards Fire (*Vers le feu*), détail, 1985. Fonds CIAC, collection documentaire de la médiathèque du Musée d'art contemporain de Montréal. Avec l'aimable autorisation du Musée d'art contemporain de Montréal. © Succession Betty Goodwin. Mention de source : Denis Farley.



Moving Towards Fire (*Vers le feu*), détail, 1985. Fonds CIAC, collection documentaire de la médiathèque du Musée d'art contemporain de Montréal. Avec l'aimable autorisation du Musée d'art contemporain de Montréal. © Succession Betty Goodwin. Mention de source : Denis Farley.



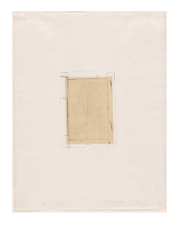
Moving Towards Fire (*Vers le feu*), 1983. Collection du Musée des beaux-arts de l'Ontario, Toronto, achat, 1985 (85/296). Avec l'autorisation du Musée des beaux-arts de l'Ontario. Succession Betty Goodwin. Mention de source : MBAO.



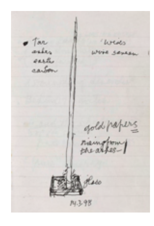
Nerves No. 10 (*Nerfs n° 10*), 1993. Collection du Musée des beaux-arts de Montréal, don de M. Pierre Bourgie à l'occasion du 150e anniversaire du Musée des beaux-arts de Montréal (2010.59). Avec l'aimable autorisation du Musée des beaux-arts de Montréal. © Succession Betty Goodwin. Mention de source : MBAM, Christine Guest.



Nest with Hanging Grass [Nest Six] (*Nid avec herbe suspendue [nid n° 6]*), 1973. Collection du Musée des beaux-arts de l'Ontario, Toronto, don de Martin et Betty Goodwin à la mémoire de Clare Roodish et Paul Goodwin, avec le soutien du Comité des bénévoles à l'occasion de son 50e anniversaire, 1996 (96/239). Avec l'aimable autorisation du Musée des beaux-arts de l'Ontario. © Succession Betty Goodwin. Mention de source : MBAO.



Note One (*Note n° 1*), 1973. Collection du Musée des beaux-arts du Canada, Ottawa, don de Betty et Martin Goodwin, Montréal, 1999 (40327). Avec l'aimable autorisation du Musée des beaux-arts du Canada. © Succession Betty Goodwin. Mention de source : MBAC.



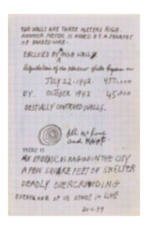
Page 1 du carnet de croquis/notes 116, 14 mars 1998. Fonds Betty Goodwin, Bibliothèque et Archives Edward P. Taylor, Musée des beaux-arts de l'Ontario, Toronto, don de la Succession Betty Goodwin, 2012. Avec l'aimable autorisation du Musée des beaux-arts de l'Ontario. © Succession Betty Goodwin. Mention de source : MBAO.



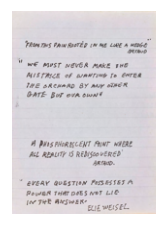
Page 12 du carnet de croquis/notes 62, février 1972-juin 1976. Fonds Betty Goodwin, Bibliothèque et Archives Edward P. Taylor, Musée des beaux-arts de l'Ontario, Toronto, don de la Succession Betty Goodwin, 2012. Avec l'aimable autorisation du Musée des beaux-arts de l'Ontario. © Succession Betty Goodwin. Mention de source : MBAO.



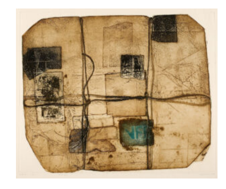
Page 27 du carnet de croquis/notes 97, 7 mai 1986. Fonds Betty Goodwin, Bibliothèque et Archives Edward P. Taylor, Musée des beaux-arts de l'Ontario, Toronto, don de la Succession Betty Goodwin, 2012 (LA.SC124.S1.97.27). Avec l'aimable autorisation du Musée des beaux-arts de l'Ontario. © Succession Betty Goodwin. Mention de source : MBAO.



Page du carnet de croquis/notes 101, 20 janvier 1989. Fonds Betty Goodwin, Bibliothèque et Archives Edward P. Taylor, Musée des beaux-arts de l'Ontario, Toronto, don de la Succession Betty Goodwin, 2012. Avec l'aimable autorisation du Musée des beaux-arts de l'Ontario. © Succession Betty Goodwin. Mention de source : MBAO.



Page du carnet de croquis/notes 107, 1991. Fonds Betty Goodwin, Bibliothèque et Archives Edward P. Taylor, Musée des beaux-arts de l'Ontario, Toronto, don de la Succession Betty Goodwin, 2012. Avec l'aimable autorisation du Musée des beaux-arts de l'Ontario. © Succession Betty Goodwin. Mention de source : MBAO.



Parcel Seven (*Colis nº 7*), vers octobre 1969. Collection du Musée des beaux-arts du Canada, Ottawa, achat, 1999 (40120). Avec l'aimable autorisation du Musée des beaux-arts du Canada. © Succession Betty Goodwin. Mention de source : Musée des beaux-arts du Canada.



Parcel/Vest (*Colis/Gilet*), 1972. Collection du Musée des beaux-arts de l'Ontario, Toronto, don de Martin et Betty Goodwin à la mémoire de Clare Roodish et Paul Goodwin, avec le soutien du Comité des bénévoles à l'occasion de son 50e anniversaire, 1996 (96/223). Avec l'aimable autorisation du Musée des beaux-arts de l'Ontario. © Succession Betty Goodwin. Mention de source : MBAO.



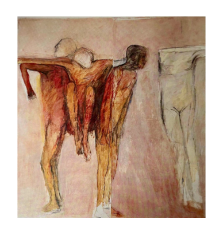
Passage in a Red Field (*Passage dans un champ rouge*), détail, 1980, vue d'installation au Musée des beaux-arts du Canada, Ottawa, 5 juillet-7 septembre 1980. Avec l'aimable autorisation de Bibliothèque et Archives du Musée des beaux-arts du Canada. © Succession Betty Goodwin, succession Brian Merrett. Mention de source : MBAC, Brian Merrett.



Passage in a Red Field (*Passage dans un champ rouge*), détail, 1980, vue d'installation au Musée des beaux-arts du Canada, Ottawa, 5 juillet-7 septembre 1980. Avec l'aimable autorisation de Bibliothèque et Archives du Musée des beaux-arts du Canada. © Succession Betty Goodwin, succession Brian Merrett. Mention de source : MBAC, Brian Merrett.



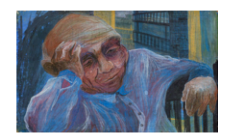
Passing Through (*Traverser*) de la série Nerves (Nerfs), 1994. Collection du Musée des beaux-arts de l'Ontario, Toronto, don de Jessica Bradley, 2002 (2002/9446). Avec l'aimable autorisation du Musée des beaux-arts de l'Ontario. © Succession Betty Goodwin. Mention de source : MBAO.



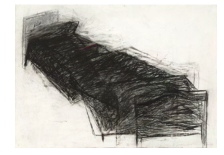
Porteur, 1986-1987. Collection du Musée des beaux-arts de l'Ontario, Toronto, achat, avec le soutien du Comité des bénévoles à l'occasion de son 50e anniversaire, 1996 (96/88). Avec l'aimable autorisation du Musée des beaux-arts de l'Ontario. © Succession Betty Goodwin. Mention de source : MBAO.



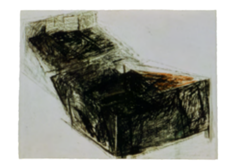
Porteur IV, 1985-1986. Avec l'aimable autorisation des Galeries Roger Bellemare et Christian Lambert, Montréal. © Succession Betty Goodwin. Mention de source : Galeries Roger Bellemare et Christian Lambert, ainsi que Guy L'Heureux.



Portrait, 1949. Collection de la D^{re} Sherrill Grace, Vancouver. Avec l'aimable autorisation de la Maison de vente aux enchères Heffel, Calgary. © Succession Betty Goodwin. Mention de source : Maison de vente aux enchères Heffel.



River Bed (*Lit de rivière*), 1977. Collection du Musée national des beaux-arts du Québec, Québec, don de la famille Mailhot (2017.283). © Succession Betty Goodwin. Mention de source : MNBAQ, Idra Labrie.



Riverbed (*Lit de rivière*), v.1977-1980. Collection du Musée des beaux-arts de Montréal, don de Ronald Black (Dr.1984.210). Avec l'aimable autorisation du Musée des beaux-arts de Montréal. © Succession Betty Goodwin. Mention de source : MBAM, Brian Merrett.



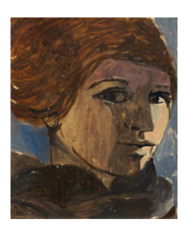
River Piece (*Fragment de rivière*), 1978. Collection du Musée des beaux-arts du Canada, Ottawa. © Succession Betty Goodwin. Mention de source : Betty Goodwin.



Sargasso Sea (*Mer des Sargasses*), 1992. Collection du Musée des beaux-arts du Canada, Ottawa, don de Martin Goodwin, Montréal, 1993 (37176). Avec l'aimable autorisation du Musée des beaux-arts du Canada. © Succession Betty Goodwin. Mention de source : MBAC.



Savez-vous combien de temps faut-il pour qu'une voix atteigne l'autre, 1985-1996. Collection de Salah Bachir et Jacob Yerex. Avec l'aimable autorisation de la Collection McMichael d'art canadien, Kleinburg, Ontario. © Succession Betty Goodwin. Mention de source : Toni Hafkenscheid.



Self-Portrait (*Autoportrait*), v.1955. Collection de Salah Bachir et Jacob Yerex. Photo d'installation de l'exposition *The Subtle Body: Betty Goodwin and David Altmejd from the Collection of Salah Bachir and Jacob Yerex* (Le corps subtil : Betty Goodwin et David Altmejd de la collection de Salah Bachir et Jacob Yerex), Collection McMichael d'art canadien, Kleinburg, Ontario, du 17 février au 15 mai 2024. Avec l'aimable autorisation de la Collection McMichael d'art canadien. © Succession Betty Goodwin.



Shirt IV (*Chemise IV*), 1971. Collection du Musée des beaux-arts de l'Ontario, Toronto, don de Martin et Betty Goodwin à la mémoire de Clare Roodish et Paul Goodwin, avec le soutien du Comité des bénévoles à l'occasion de son 50e anniversaire, 1996 (96/220). Avec l'aimable autorisation du Musée des beaux-arts de l'Ontario. © Succession Betty Goodwin. Mention de source : MBAO.



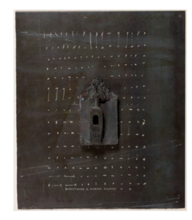
Sketch of a woman (*Esquisse d'une femme*), tirée du carnet de croquis/notes 20, v.1947-1950, Fonds Betty Goodwin, Bibliothèque et Archives Edward P. Taylor, Musée des beaux-arts de l'Ontario, Toronto, don de la Succession Betty Goodwin, 2012. Avec l'aimable autorisation du Musée des beaux-arts de l'Ontario. © Succession Betty Goodwin. Mention de source : MBAO.



So Certain I Was, I Was a Horse (*Si certaine que j'existais, j'étais un cheval*), 1984-1985. Collection du Musée d'art contemporain de Montréal, achat (A 85 27 D 3). Avec l'aimable autorisation du Musée d'art contemporain de Montréal. © Succession Betty Goodwin. Mention de source : MACM, Richard-Max Tremblay.



Spine (*Épine dorsale*), 1994. Collection du Musée des beaux-arts du Canada, Ottawa, don de Betty et Martin Goodwin, Montréal, 2006 (42029). Avec l'aimable autorisation du Musée des beaux-arts du Canada. © Succession Betty Goodwin. Mention de source : MBAC.



Steel Note [Everything is already counted] (*Note d'acier [Tout est déjà compté]*), de la série Steel Notes (Notes d'acier), 1988. Collection du Musée des beaux-arts de l'Ontario, Toronto, don de Alison et Alan Schwartz, 1999 (99/602). Avec l'aimable autorisation du Musée des beaux-arts de l'Ontario. © Succession Betty Goodwin. Mention de source : MBAO.



Steel Notes (Notes d'acier) de la série Steel Notes (Notes d'acier), 1988-1989. © Succession Betty Goodwin.



Swimmer No. 3 (*Nageur n° 3*), 1983. Collection du Musée des beaux-arts du Canada, Ottawa, achat, 1983 (28270). Avec l'aimable autorisation du Musée des beaux-arts du Canada. © Succession Betty Goodwin. Mention de source : Musée des beaux-arts du Canada.



Swimmers (*Figures nageant*), 1983. Collection du Musée d'art contemporain de Montréal, collection Lavalin, achat (A 92 483 D 1). Avec l'aimable autorisation du Musée d'art contemporain de Montréal. © Succession Betty Goodwin. Mention de source : MACM.



Swimmers (*Figures nageant*), 1984. Collection du Musée des beaux-arts de l'Ontario, Toronto, don de la famille Frum, 2019 (2019/2313). Avec l'aimable autorisation du Musée des beaux-arts de l'Ontario. © Succession Betty Goodwin. Mention de source : MBAO.



Tarpaulin No. 2 (*Bâche n° 2*), 1974-1975. Collection du Musée d'art contemporain de Montréal, achat (A 76 38 P 1). Avec l'aimable autorisation du Musée d'art contemporain de Montréal. © Succession Betty Goodwin. Mention de source : MACM, Richard-Max Tremblay.



Tarpaulin No. 3 (*Bâche n° 3*), 1975. Collection du Musée des beaux-arts du Canada, Ottawa, achat, 1976 (18532). Avec l'aimable autorisation du Musée des beaux-arts du Canada. © Succession Betty Goodwin. Mention de source : MBAC.



Tarpaulin #4 (*Bâche n° 4*), 1975. Collection du Musée des beaux-arts de Vancouver, fonds de la boutique de la Women's Auxiliary Gallery (VAG 76.10). Mention de source : MBAV.



Tarpaulin #10 [Passage for a Tall Man] (*Bâche n° 10 [Passage pour un homme grand]*), 1974-1991. © Succession Betty Goodwin.



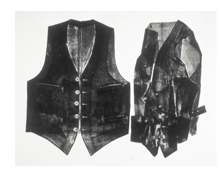
Tombeau de René Crevel (couverture), 1979, par Betty Goodwin et Paul-Marie Lapointe. Collection du Musée d'art contemporain de Montréal, d'art contemporain de Montréal, achat, 1981 (A 81 11 E 7). Avec l'aimable autorisation du Musée d'art contemporain de Montréal. © Succession Betty Goodwin et Succession Paul-Marie Lapointe. Mention de source : MACM.



Triptyque, 1990-1991, par Betty Goodwin et Peter Lanken (architecte). Œuvre créée dans le cadre de la Politique d'intégration des arts à l'architecture et à l'environnement des bâtiments et des sites gouvernementaux et publics du gouvernement du Québec, en collaboration avec l'architecte Peter Lanken. Collection du Musée des beaux-arts de Montréal (69.1-3.1-2). © Succession Betty Goodwin et Peter Lanken. Mention de source : MBAM, Brian Merrett.



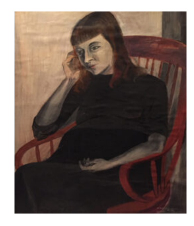
Two Hooded Figures with Chair, No. 2 (*Deux figures portant un capuchon et chaise n° 2*), 1988. © Succession Betty Goodwin.



Two Vests (*Deux gilets*), 1972. Collection du Musée d'art contemporain de Montréal, achat (A 73 3 G 1). Avec l'aimable autorisation du Musée d'art contemporain de Montréal. © Succession Betty Goodwin. Mention de source : MACM.



Unceasingly (*Sans cesse*), 2004-2005. Collection du Musée d'art contemporain de Montréal, don anonyme (D 06 37 TM 1). Avec l'aimable autorisation du Musée d'art contemporain de Montréal. © Succession Betty Goodwin. Mention de source : MACM.



Untitled (*Sans titre*), 1946, par Ghitta Caiserman. Collection de Gaétan Charbonneau. Avec l'aimable autorisation de Gaétan Charbonneau. © Succession Ghitta Caiserman. Mention de source : Gaétan Charbonneau.



Untitled [Bed] (*Sans titre [Lit]*), 1976. Collection du Musée des beaux-arts de l'Ontario, Toronto, achat, avec le soutien du Comité des bénévoles à l'occasion de son 50e anniversaire, 1996 (96/85). Avec l'aimable autorisation du Musée des beaux-arts de l'Ontario. © Succession Betty Goodwin. Mention de source : MBAO.



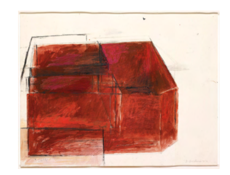
Untitled [In Berlin: A Triptych, The Beginning of the Fourth Part] (*Sans titre [À Berlin : un triptyque, le début de la quatrième partie]*), 1981. Avec l'aimable autorisation des Galeries Roger Bellemare et Christian Lambert, Montréal. © Succession Betty Goodwin. Mention de source : Galeries Roger Bellemare et Christian Lambert.



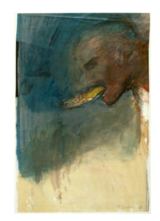
Untitled [La mémoire du corps] (*Sans titre [La mémoire du corps]*), 1993. Collection du Musée des beaux-arts de l'Ontario, Toronto, achat, avec le soutien du Comité des bénévoles à l'occasion de son 50e anniversaire, 1996 (96/97). Avec l'aimable autorisation du Musée des beaux-arts de l'Ontario. © Succession Betty Goodwin. Mention de source : MBAO.



Untitled [La mémoire du corps] (*Sans titre [La mémoire du corps]*), 1995. Collection McMichael d'art canadien, Kleinburg, Ontario, don de la collection de Salah Bachir et Jacob Yerex (2023.18.8). © Succession Betty Goodwin. Mention de source : Toni Hafkenscheid.



Untitled [Mentana Street Project] (*Sans titre [Projet de la rue Mentana]*), 1977-1980. Collection du Musée des beaux-arts de l'Ontario, Toronto, don de Martin et Betty Goodwin à la mémoire de Clare Roodish et Paul Goodwin, avec le soutien du Comité des bénévoles à l'occasion de son 50e anniversaire, 1996 (96/259). Avec l'aimable autorisation du Musée des beaux-arts de l'Ontario. © Succession Betty Goodwin. Mention de source : MBAO.



Untitled [Moving Towards Fire] (*Sans titre [Vers le feu]*), 1985. Collection du Musée des beaux-arts de l'Ontario, Toronto, don de Martin et Betty Goodwin à la mémoire de Clare Roodish et Paul Goodwin, avec le soutien du Comité des bénévoles à l'occasion de son 50e anniversaire, 1996 (96/290). Avec l'aimable autorisation du Musée des beaux-arts de l'Ontario. © Succession Betty Goodwin. Mention de source : MBAO.





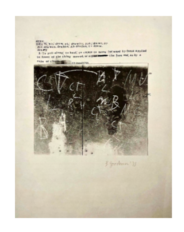
Untitled [Nerves, No. 1] (*Sans titre [Nerfs nº 1]*), 1993. Collection du Musée des beaux-arts de l’Ontario, Toronto, don de Alison et Alan Schwartz, 1997 (97/1590). Avec l’aimable autorisation du Musée des beaux-arts de l’Ontario. © Succession Betty Goodwin. Mention de source : MBAO.



Untitled [Nerves No. 5] (*Sans titre [Nerfs nº 5]*), 1993. Collection du Musée d’art contemporain de Montréal, achat (A 93 52 D 1). Avec l’aimable autorisation du Musée d’art contemporain de Montréal. © Succession Betty Goodwin. Mention de source : MACM, Richard-Max Tremblay.



Untitled [Notes towards to draw] (*Sans titre [Notes pour dessiner]*), 1974. Collection du Musée des beaux-arts de l’Ontario, Toronto, don de Martin et Betty Goodwin à la mémoire de Clare Roodish et Paul Goodwin, avec le soutien du Comité des bénévoles à l’occasion de son 50e anniversaire, 1996 (96/252). Avec l’aimable autorisation du Musée des beaux-arts de l’Ontario. © Succession Betty Goodwin. Mention de source : MBAO.



Untitled [To Draw] (*Sans titre [Dessiner]*), 1973. Collection du Musée des beaux-arts de l’Ontario, Toronto, don de Martin et Betty Goodwin à la mémoire de Clare Roodish et Paul Goodwin, avec le soutien du Comité des bénévoles à l’occasion de son 50e anniversaire, 1996 (96/235). Avec l’aimable autorisation du Musée des beaux-arts de l’Ontario. © Succession Betty Goodwin. Mention de source : MBAO.



Untitled [Two figures/divers] (*Sans titre [Deux figures/plongeurs]*), 1984. Collection du Musée des beaux-arts de l’Ontario, Toronto, don de Martin et Betty Goodwin à la mémoire de Clare Roodish et Paul Goodwin, avec le soutien du Comité des bénévoles à l’occasion de son 50e anniversaire, 1996 (96/291). Avec l’aimable autorisation du Musée des beaux-arts de l’Ontario. © Succession Betty Goodwin. Mention de source : MBAO.



Untitled (*Sans titre*) de la série Swimmers (Figures nageant), 1982. Collection du Musée des beaux-arts de l’Ontario, Toronto, don de Martin et Betty Goodwin à la mémoire de Clare Roodish et Paul Goodwin, avec le soutien du Comité des bénévoles à l’occasion de son 50e anniversaire, 1996 (96/285). Avec l’aimable autorisation du Musée des beaux-arts de l’Ontario. © Succession Betty Goodwin. Mention de source : MBAO.



Untitled No. 1 (*Sans titre nº 1*) de la série Swimmers (Figures nageant), 1982. Collection du Musée des beaux-arts de Montréal, achat, Saidye et Samuel Bronfman, collection d'art canadien et subvention du Conseil des arts du Canada (1983.18a). Avec l'aimable autorisation du Musée des beaux-arts de Montréal. © Succession Betty Goodwin. Mention de source : MBAM.



Untitled No. 2 (*Sans titre nº 2*) de la série Swimmers (Figures nageant), 1982. Collection du Musée des beaux-arts de Montréal, achat, Saidye et Samuel Bronfman, collection d'art canadien et subvention du Conseil des arts du Canada (1983.18b). Avec l'aimable autorisation du Musée des beaux-arts de Montréal. © Succession Betty Goodwin. Mention de source : MBAM.



Untitled #3 (*Sans titre nº 3*), 1975. Collection de la Banque d'art du Conseil des arts du Canada, Ottawa (75/6-0783). Avec l'aimable autorisation de la Banque d'art du Conseil des arts du Canada. © Succession Betty Goodwin. Mention de source : Banque d'art du Conseil des arts du Canada.



Vest (*Gilet*), avril 1972. Collection du Musée des beaux-arts du Canada, Ottawa, don de Janet Adaskin, Gibsons, Colombie-Britannique, 2004 (41626). Avec l'aimable autorisation du Musée des beaux-arts du Canada. © Succession Betty Goodwin. Mention de source : MBAC.



La veste disparue, 1972. Collection du Musée des beaux-arts de l'Ontario, Toronto, don de Martin et Betty Goodwin à la mémoire de Clare Roodish et Paul Goodwin, avec le soutien du Comité des bénévoles à l'occasion de son 50e anniversaire, 1996 (96/226). Avec l'aimable autorisation du Musée des beaux-arts de l'Ontario. © Succession Betty Goodwin. Mention de source : MBAO.



Vest Earth (*Gilet terre*), 1974. Collection Gaétan Charbonneau/Succession Betty Goodwin. Avec l'aimable autorisation du Musée d'art contemporain de Montréal. © Succession Betty Goodwin. Mention de source : MACM, Richard-Max Tremblay.



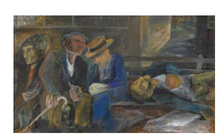
Vest for Beuys (*Gilet pour Beuys*), 1972. Collection du Musée des beaux-arts de l'Ontario, Toronto, don de Martin et Betty Goodwin à la mémoire de Clare Roodish et Paul Goodwin, avec le soutien du Comité des bénévoles à l'occasion de son 50e anniversaire, 1996 (96/222). Avec l'aimable autorisation du Musée des beaux-arts de l'Ontario. © Succession Betty Goodwin. Mention de source : MBAO.



Vest One (*Gilet nº 1*), août 1969. Collection du Musée des beaux-arts du Canada, Ottawa, don de Betty et Martin Goodwin, Montréal, 1999 (40300). Avec l'aimable autorisation du Musée des beaux-arts du Canada. © Succession Betty Goodwin. Mention de source : MBAC.



View from my back window (*Vue de ma fenêtre arrière*), 1947. Collection privée, Québec. Avec l'aimable autorisation de Canadian Fine Arts, Toronto. © Succession Betty Goodwin. Mention de source : Canadian Fine Arts.



Waiting (*Attente*), 1950. Collection du Musée des beaux-arts de l'Ontario, Toronto, don de Betty et Martin Goodwin, 1999 (99/677). Avec l'aimable autorisation du Musée des beaux-arts de l'Ontario. © Succession Betty Goodwin. Mention de source : MBAO.



Wires of Investigation (*Fils d'enquête*), 1992. Collection de Jeanne Parkin, Toronto. © Succession Betty Goodwin. Mention de source : Christopher Dew.



Without Cease the Earth Faintly Trembles (*Sans cesse la terre tremble faiblement*), 1988. Collection du Musée des beaux-arts de l'Ontario, Toronto, don de Alison et Alan Schwartz, 1997 (97/1589). Avec l'aimable autorisation du Musée des beaux-arts de l'Ontario. © Succession Betty Goodwin. Mention de source : MBAO.



Without Cease the Earth Faintly Trembles (*Sans cesse la terre tremble faiblement*), 1988. Collection du Musée des beaux-arts Beaverbrook, Fredericton, don du Dr Donald et de Mme Shirley Steele. Avec l'aimable autorisation du Musée des beaux-arts Beaverbrook. © Succession Betty Goodwin. Mention de source : Musée des beaux-arts Beaverbrook.

Mentions de sources pour les photographies et les œuvres d'autres artistes



Affiche de l'exposition *Aurora Borealis*, tenue dans un complexe commercial de l'avenue du Parc à Montréal, du 1er juin au 15 septembre 1985. Avec l'aimable autorisation du Centre international d'art contemporain de Montréal.



L'atelier de Betty Goodwin sur le boulevard Saint-Laurent avec une bâche en préparation sur le sol, Montréal, 1975. Photographie de Betty Goodwin. © Succession Betty Goodwin.



Bâche de camion, 1974. Photographie de Betty Goodwin. © Succession Betty Goodwin.



Betty Goodwin à Venise, 1995. Photographie de Sheila Segal. Avec l'aimable autorisation de Sheila Segal. © Sheila Segal.



Betty Goodwin à l'œuvre, 1985. Photographie de Brian Merrett. Fonds Betty Goodwin, Bibliothèque et Archives Edward P. Taylor, Musée des beaux-arts de l'Ontario, Toronto, don de la succession Betty Goodwin, 2012 (série 6, boîte 20). Avec l'aimable autorisation du Musée des beaux-arts de l'Ontario. © Succession Betty Goodwin. Mention de source : MBAO.



Betty Goodwin à l'œuvre, années 1980. Photographie non attribuée. Fonds Betty Goodwin, Bibliothèque et archives Edward P. Taylor, Musée des beaux-arts de l'Ontario, Toronto, don de la succession Betty Goodwin, 2012 (série 6, boîte 20). Avec l'aimable autorisation du Musée des beaux-arts de l'Ontario. © Succession Betty Goodwin. Mention de source : MBAO.



Betty Goodwin avec sa mère, Clare Roodish, date inconnue. Photographie non attribuée. Collection de ressources visuelles, Bibliothèque et Archives du Musée des beaux-arts du Canada, Ottawa. Avec l'aimable autorisation de la Bibliothèque et des Archives du Musée des beaux-arts du Canada.



Betty Goodwin avec son assistant Marcel Lemyre et le galeriste Roger Bellemare, 1989. Photographie non attribuée. Avec l'aimable autorisation des Galeries Roger Bellemare et Christian Lambert, Montréal.



Betty Goodwin avec son assistant Scott McMorran et Jessica Bradley dans l'entrée de l'atelier de Goodwin sur l'avenue Coloniale, Montréal, v.1998. Photographie non attribuée. Avec l'aimable autorisation de Jessica Bradley.



Betty Goodwin avec son œuvre *Triptyque*, 1986, dans son atelier du boulevard Saint-Laurent, Montréal, 1986. Photographie de Charlotte Rosshandler. Fonds Betty Goodwin, Bibliothèque et Archives Edward P. Taylor, Musée des beaux-arts de l'Ontario, Toronto (série 6, boîte 20). Avec l'aimable autorisation du Musée des beaux-arts de l'Ontario. © Charlotte Rosshandler. Mention de source : MBAO.



Betty Goodwin dans son atelier, Montréal, années 1980. Photographie non attribuée. Fonds Betty Goodwin, Bibliothèque et Archives Edward P. Taylor, Musée des beaux-arts de l'Ontario, Toronto, don de la succession Betty Goodwin, 2012 (série 6, boîte 20). Avec l'aimable autorisation du Musée des beaux-arts de l'Ontario. © Succession Betty Goodwin. Mention de source : MBAO.



Betty Goodwin dans son atelier du boulevard Saint-Laurent, Montréal, vers les années 1980, photographie de Charlotte Rosshandler, Fonds Betty Goodwin, Bibliothèque et Archives Edward P. Taylor, Musée des beaux-arts de l'Ontario, Toronto, don de la succession Betty Goodwin, 2012 (série 6, boîte 20). Avec l'aimable autorisation du Musée des beaux-arts de l'Ontario. © Succession Betty Goodwin. Mention de source : MBAO.



Betty Goodwin encre une plaque, Sainte-Adèle, Québec, février 1970. Photographie de Gabor Szilasi. Fonds Gabor Szilasi, Bibliothèque et Archives Canada, Ottawa (1. Vol 5, dossier 5-3, article 588). Avec l'aimable autorisation de Bibliothèque et Archives Canada. © Gabor Szilasi.



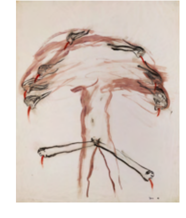
Betty Goodwin et le galeriste René Blouin à Venise, 1995. Photographie non attribuée. Avec l'aimable autorisation de René Blouin.



Betty Goodwin, Martin Goodwin (à gauche) et Sam Tata (à droite) lors du vernissage de l'exposition de Goodwin à la Galerie 1640, Montréal, mars 1970. Photographie de Gabor Szilasi. Avec l'aimable autorisation de Gabor Szilasi. © Gabor Szilasi.
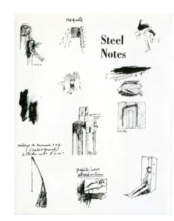


Betty Goodwin sur les genoux de son père, années 1920. Photographie non attribuée. Fonds Betty Goodwin, Bibliothèque et archives Edward P. Taylor, Musée des beaux-arts de l'Ontario, Toronto, don de la succession Betty Goodwin, 2012 (série 6, boîte 20). Avec l'aimable autorisation du Musée des beaux-arts de l'Ontario. © Succession Betty Goodwin. Mention de source : MBAO.



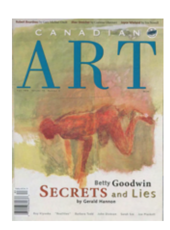
The Bomb (*La bombe*), 1968, par Nancy Spero. Collection du Musée des beaux-arts du Canada, Ottawa, don de l'artiste, New York, 1994 (37357). Avec l'aimable autorisation du Musée des beaux-arts du Canada. © The Nancy Spero and Leon Golub Foundation for the Arts/Sous licence de VAGA at Artists Rights Society (ARS), NY/CARCC Ottawa 2024. Mention de source : MBAC.



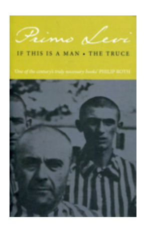
Booster (*Propulseur*) de la série Booster and Seven Studies (Propulseur et sept études), 1967, par Robert Rauschenberg. Collections diverses. © Fondation Robert Rauschenberg.



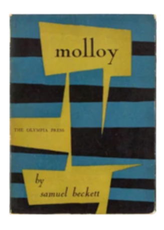
Couverture du catalogue *Betty Goodwin : Steel Notes*, dirigé par France Morin et Sanford Kwinter (Ottawa, Musée des beaux-arts du Canada, 1989). Mention de source : MBAC.



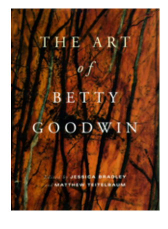
Couverture de *Canadian Art*, vol. 15, nº 3 (automne 1998), avec un détail de *Moving Towards Fire* (*Vers le feu*), 1983, de Betty Goodwin. Mention de source : Canadian Art.



Couverture de *If This Is a Man* et *The Truce*, de Primo Levi, traduction de Stuart Woolf (Londres, Abacus, 1986). Avec l'aimable autorisation de goodreads.com.



Couverture de *Molloy*, de Samuel Beckett (Paris, The Olympia Press, 1955). Avec l'aimable autorisation de biblio.com.



Couverture de l'ouvrage *The Art of Betty Goodwin*, dirigé par Jessica Bradley et Matthew Teitelbaum (Toronto, Art Gallery of Ontario, 1998).



Couverture du catalogue de l’exposition *Betty Goodwin*, par le ministère des Affaires culturelles du Québec (Montréal, Musée d’art contemporain, Montréal, 1976). Avec l’aimable autorisation du Musée d’art contemporain de Montréal. Mention de source : MACM.



Intérieur de la Galerie B avec une estampe de gilet de Betty Goodwin accrochée à la fenêtre, Montréal, 1972. Photographie non attribuée. Avec l’aimable autorisation des Galeries Roger Bellemare et Christian Lambert, Montréal.



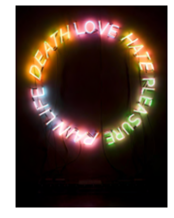
Interrogation III, 1981, par Leon Golub. Collection de la Broad Art Foundation, Los Angeles (F-GOLU-1P94.03). © The Nancy Spero and Leon Golub Foundation for the Arts/Sous licence de VAGA at Artists Rights Society (ARS), NY/CARCC Ottawa 2024.



Invitation à l’exposition (recto) sur laquelle figure l’installation de Goodwin *An Altered Point of View* (*Un point de vue altéré*), 1979, en cours de réalisation pour l’exposition collective *Special Projects [Spring 1979]* (Projets spéciaux [printemps 1979]) à P.S.1 (aujourd’hui MoMA PS1), Queens, New York, 22 avril-10 juin 1979, Fonds Betty Goodwin, Bibliothèque et Archives Edward P. Taylor, Musée des beaux-arts de l’Ontario, Toronto (série 9, boîte 20). Avec l’aimable autorisation du Musée des beaux-arts de l’Ontario. © Succession Betty Goodwin. Mention de source : MBAO.



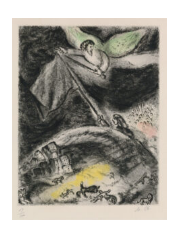
Joseph Beuys, 100 Frontal Views (*Joseph Beuys, 100 vues de face*), détail, 1980, par Arnaud Maggs. Avec l’aimable autorisation de la Stephen Bulger Gallery, Toronto. © Succession Arnaud Maggs/Stephen Bulger Gallery.



Life, Death, Love, Hate, Pleasure, Pain (*Vie, mort, amour, haine, plaisir, douleur*), 1983, par Bruce Nauman. Collection du Museum of Contemporary Art, Chicago, Gerald S. Elliott Collection (1995.74). Avec l’aimable autorisation du Museum of Contemporary Art, Chicago. © Bruce Nauman. Mention de source : MCA Chicago, Nathan Keay.



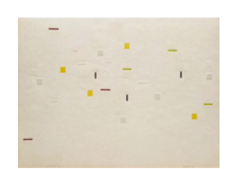
Manifestation d'ACT UP (AIDS Coalition to Unleash Power [Coalition contre le SIDA pour libérer le pouvoir]), Vancouver, 1990. Photographie non attribuée. Fonds AM1675 – Archives gaies et lesbiennes de la Colombie-Britannique, Archives de la ville de Vancouver (AM1675-S4-F19- : 2018-020.4041). Avec l'aimable autorisation des Archives de la ville de Vancouver.



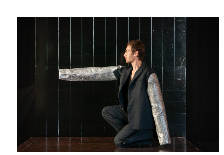
Oracle sur Babylone, de la série La Bible, 1931-1939, par Marc Chagall. Avec l'aimable autorisation de Swann Auction Galleries, New York. © Succession Marc Chagall. Mention de source : Swann Auction Galleries.



Paul-Émile Borduas, 1946. Photographie de Ronny Jaques. Collection de Bibliothèque et Archives Canada, Ottawa (R3133-662-8-E). Avec l'aimable autorisation de Bibliothèque et Archives Canada.



Pli selon pli, 1964, par Yves Gaucher. Collection de Doug Watters. Avec l'aimable autorisation de Cowley Abbott, Toronto. © Yves Gaucher. Mention de source : Cowley Abbott.



Simon Courchel interprétant la pièce *Bras de plomb* de Paul-André Fortier, 1993, portant une paire de bras en plomb créée par Betty Goodwin, à l'Agora de la danse, Montréal, 2011. Photographie de Robert Etcheverry. Avec l'aimable autorisation de Robert Etcheverry. © Succession Robert Etcheverry et Succession Betty Goodwin.



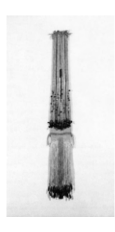
The Space of the Lama (*L'espace du lama*), 1966, par Joyce Wieland. Collection du Musée des beaux-arts de l'Ontario, Toronto, don de Betty June Ferguson, 2017 (2017/79). Avec l'aimable autorisation du Musée des beaux-arts de l'Ontario. © Musée des beaux-arts du Canada, Ottawa. Mention de source : MBAO.



Stuhl mit Fett (*Chaise avec graisse*), 1963, par Joseph Beuys. Collection du Hessisches Landesmuseum Darmstadt, Allemagne. Avec l’aimable autorisation du Hessisches Landesmuseum Darmstadt. © Hessisches Landesmuseum Darmstadt, VG Bild-Kunst, Bonn 2024, et Succession Joseph Beuys/Artists Rights Society (ARS), New York. Mention de source : Hessisches Landesmuseum Darmstadt.



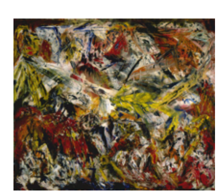
Sueño, 1992, par Kiki Smith. Collection du Museum of Modern Art, New York, don de Emily Fisher Landau. Avec l’aimable autorisation du Museum of Modern Art. © Kiki Smith. Mention de source : MoMA.



Textile suspendu fabriqué par la mère de Betty Goodwin, Clare Roodish, date inconnue. Photographie non attribuée.



Tondo 7, 1980, par Françoise Sullivan. Collection de la Banque d’art du Conseil des arts du Canada, Ottawa (81/2-0229). Avec l’aimable autorisation de la Banque d’art du Conseil des arts du Canada. © Françoise Sullivan/CARCC Ottawa 2024. Mention de source : Centre de documentation Yvan Boulerice.



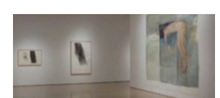
Tumulte à la mâchoire crispée, 1946, par Marcel Barbeau. Collection du Musée d’art contemporain de Montréal, don de Mme Gisèle et M. Gérard Lortie (D 68 48 P 1). Avec l’aimable autorisation du Musée d’art contemporain de Montréal. © Succession Marcel Barbeau. Mention de source : MACM.



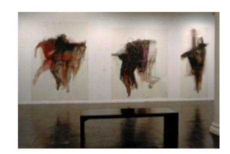
Untitled (*Sans titre*), de la série Betty Goodwin’s Studio (L’atelier de Betty Goodwin), 1994, par Geoffrey James. Avec l’aimable autorisation des Galeries Roger Bellemare et Christian Lambert. © Geoffrey James.



Untitled (*Sans titre*), de la série Betty Goodwin's Studio (L'atelier de Betty Goodwin), 1994, par Geoffrey James. Avec l'aimable autorisation des Galeries Roger Bellemare et Christian Lambert. © Geoffrey James.



Vue d'installation de *Betty Goodwin : un aperçu de l'œuvre à travers la collection* au Musée d'art contemporain de Montréal, du 14 février au 27 avril 2003. Avec l'aimable autorisation du Musée d'art contemporain de Montréal. © Succession Betty Goodwin. Mention de source : MACM, Richard-Max Tremblay.



Vue d'installation de l'exposition *Betty Goodwin: New Work* (Betty Goodwin : nouvelles œuvres) au New Museum, New York, du 11 septembre au 8 novembre 1987. Avec l'aimable autorisation du New Museum, New York. © Succession Betty Goodwin. Mention de source : Fred Scruton.



Vue d'installation de l'exposition *Betty Goodwin: Pieces of Time: 1963–1998* (Betty Goodwin : Fragments de temps : 1963-1998) à la Jack Shainman Gallery, New York, 1998. Avec l'aimable autorisation de la Jack Shainman Gallery. © Succession Betty Goodwin. Mention de source : Jack Shainman Gallery.



Vue d'installation de l'œuvre de Betty Goodwin, *Carbon* (*Carbone*), 1986, en face de *Soundsuit* (*Combinaison acoustique*), 2014, de Nick Cave, et de *Incertitudes 1 et 2*, 2013, de Ying Gao, dans l'exposition *« Combien de temps faut-il pour qu'une voix atteigne l'autre? »* au Musée des beaux-arts de Montréal, du 11 septembre 2021 au 13 février 2022. Avec l'aimable autorisation du Musée des beaux-arts de Montréal. © Succession Betty Goodwin; Nick Cave/Stephen Bulger Gallery, Toronto; et Ying Gao. Mention de source : MBAM.



Vue d'installation de l'œuvre de Betty Goodwin, *Pulse of a Room* (*Le pouls d'une pièce*), 1995, dans l'exposition *Betty Goodwin: Signs of Life/Signes de vie* au Musée des beaux-arts du Canada, Ottawa, du 23 février au 12 mai 1996, photographie non attribuée. Collection de Bibliothèque et Archives du Musée des beaux-arts du Canada, Ottawa. Avec l'aimable autorisation de Bibliothèque et Archives du Musée des beaux-arts du Canada. © Succession Betty Goodwin. Mention de source : MBAC.

ÉQUIPE

Édition
Sara Angel

Direction de la programmation
Emma Doubt

Rédaction en chef
Tara Ng

Édition (responsable de publication)
Victoria Nolte

Direction de la rédaction en français
Annie Champagne

Graphisme
Shane Krepakevich

Édition (révision de fond)
Sarmishta Subramanian

Révision linguistique
Laura Edlund

Correction des épreuves
Jack Stanley

Traduction
Christine Poulin

Révision linguistique (français)
Ginette Jubinville

Correction des épreuves (français)
Lynn Bannon

Recherche iconographique
Olivia Mikalajunas

Maquette du site
Studio Blackwell

COPYRIGHT

Institut de l'art canadien

Collège Massey, Université de Toronto
4, place Devonshire
Toronto (ON) M5S 2E1

Catalogage avant publication de Bibliothèque et Archives Canada
Titre : Betty Goodwin : sa vie et son œuvre / par Jessica Bradley; traduction, Christine Poulin.
Autres titres : Betty Goodwin. Français
Noms : Bradley, Jessica, autrice. | Goodwin, Betty. Œuvre. Extraits. | Institut de l'art canadien, organisme de publication.
Description : Traduction de : Betty Goodwin: life & work. | Comprend des références bibliographiques.
Identifiants : Canadiana 20240367499 | ISBN 9781487103460 (PDF) | ISBN 9781487103453 (HTML)
Vedettes-matière : RVM : Goodwin, Betty. | RVM : Goodwin, Betty—Critique et interprétation. | RVM : Artistes—Canada—Biographies. | RVMGF : Biographies.
Classification : LCC N6549.G66 B7314 2024 | CDD 709/.2—dc23